أجمل الأمهات.. التي

فادية غيبور

أجمل الأمهات التي انتظرت ابنها
أجمل الأمهات التي انتظرتْهُ.. وعاد مستشهداً
فبكت دمعتين ووردة
ولم تنزو في ثياب الحداد..

السيارة تمضي بي قدماً إلى مدينتي الصغيرة، وصوت الفنان المبدع مارسيل خليفة يردد كلمات قصيدة محمود درويش الرائعة أجمل الأمهات؛ ويوم غدٍ عيد الأم؛ وأمي هناك في رمسها منذ ثلاث سنوات؛ وقلبي يشكل وروده ليضع ثالثة ورابعة و.. أضمومة ورد وريحان على قبرها.. إنه موعدي السنوي معها في آذار..

ولآذار إطلالته الخضراء مشوبة ببياض أزهار اللوز والمشمش معلنة بداية حياة جديدة.. على حافتي الطريق ثمة أزهار بيضاء صغيرة مشربة بحمرة شفافة مخبأة في أعماق بتلات الأزهار وهي تبوح بسر صغير دافئ من أسرار الطبيعة الأم.. والطبيعة الأم كريمة محبة ودودة صادقة العطاء..لا تملّ مهما عصفت رياح أو ثارت بحور أو عصفت رعود.. فهي قادرة على إبداع هذا التنوع واحتضانه ما دامت الحياة.. همست لنفسي: الطبيعة والأم صنوان.. كلاهما يهب الحياة.. كلاهما يمنح ولا ينتظر مقابلاً.. ومن ثمّ ليس غريباً أن يحتضن ربيع آذار ربيع الوطن وربيع المرأة من خلال مناسباته؛ في الثامن منه عيد الثورة وعيد المرأة؛ وفي الواحد والعشرين منه عيد الأم..

الطبيعة والأم صنوان فكل منهما تعطي وتمنح وتغضب وتسامح.. تبكي وتضحك.. لكنها أبداً لا تكره.. أبداً لا تحقد؛ وكيف تفعل وهي سيدة الحياة والحضارة الإنسانية؟!..

كرّمها الله سبحانه وتعالى في كتابه الكريم وأوصى بها الرسول "ص" مجيباً من سأله عن أحق الناس بصحبته: أمك ثم أمك.. ثم أمك ..

ولو عدنا إلى تاريخ سورية القديم قبل الميلاد لطالعنا تاريخ عظيم مليء بالتفرد والخصوصية؛ فقد أطلق على عشتار السورية لقب الأم الكبرى فارتبطت بها عقيدة الخصب منذ أقدم العهود، ثم تغلغلت جزءاً أو كلاً في أعماق الديانات التي جاءت بعدها؛ ونادراً ما نجد في أوساط المثقفين عالمياً من يجهل أسطورة عشتار أو عشتروت السورية يقول الكاتب

العالمي جوزف كامبل :(ما تزال في الهند طائفة تعبد الأم الكبرى تحت أسم "أتر جوت"..).

ومن أهم الصفات التي خصت بها عشتار أنها " النسّاجة الأولى زارعة القمح الأولى موقدة النار الأولى وهي الحامية المعلمة العاملة ربة الحوامل والمرضعات والوالدات؛ وهي الربة الحارسة المدن والناس"....

ولا ننسى في هذا السياق أسماء تألقت في تاريخنا القديم الأميرة السورية أليسار التي هاجرت من الشواطئ السورية إلى تونس حيث أنشأت مملكة قرطاج؛ وزنوبيا ملكة تدمر..والأميرة الحمصية السريانية جوليا دمنة آل السميدع التي تزوج بها الإمبراطور سبتيموس سيفروس ورزق منها الإمبراطور كركلا..

أما في تاريخنا العربي الإسلامي فثمة نساء وأمهات كثيرات تميزن بالعطاء والفروسية والتضحية من أجل الشرف والكرامة..ومنهن الشاعرة الخنساء تماضر بنت عمرو بن الشريد التي أدركت الإسلام؛ والتي قالت بإباء واعتزاز وإيمان يوم جاءها نبأ استشهاد أولادها الأربعة في معركة القادسية: "الحمد لله الذي شرفني بجهادهم واستشهادهم وأرجو أن يجمعني بهم في مستقر رحمته"..

أما الأم الثانية فهي أسماء بنت الصديق أبي بكر تقول لابنها قبل أن ينطلق إلى معركته الأخيرة: "اذهب يا بني فقاتل حتى تنتصر أو تقتل.. فالشاة المذبوحة لا يؤلمها السلخ"..

ثم تمرّ من تحت جسده المصلوب فتقول بكل ما عرف عنها من كبرياء النفس وعزتها بالإيمان وتقول: "أما آن لهذا الفارس أن يترجل؟!" ...

وما من شك بأن الأم العربية عامة لا تقل عن هاتين العظيمتين اللتين ذكرت.. فهي حفيدة لهما وامتداد لسيرتيهما عظمة وكبرياء.. وكثيرة هي صور وأسماء النساء اللائي شاركن في معارك التحرير.. عائشة البشناتية التي ناضلت مع أخيها ضد الصليبيين ولقبت بجان دارك العرب تيمناً بجان دارك فرنسا.

إن مسؤوليات المرأة اليومية لم تثنها يوماً عن لعب الدور الوطني المجاز لها في التعبير كلامياً، أدبياً، شعرياً، غناءً، صموداً، حزناً، فرحاً، احتضاناً ومثابرة. كلمات ليست صف حروف بل مرآة لامرأة قادرة إلى جانب كونها أماً وأختاً وحبيبة أن تلعب مختلف الأدوار المؤثرة ليس فقط في القرار بل في تعديل الأمور وتغيير المسار. لا فرق في هذا بين مناضلة ومناضلة من بغداد ودمشق وبيروت حتى وهران.

لكن أقرب الصور إلى أذهاننا الآن هي صورة المرأة اللبنانية في الجنوب اللبناني وفلسطين؛ هل أذكر الأسماء؟! يسار مروة.. سناء محيدلي.. لولا عبود.. سهى بشارة.. دلال المغربي.. حميدة الطاهر.. وفاء إدريس.. سوزان هاشم .. وكثيرات غيرهن.

أما الأمهات هنا وهناك فكل منهن تعيش العمر بانتظار عودة ابنها الأسير.. الذي قد لا يعود.. وتنتظره عائداً من معركة مع العدو فيعود مكفناً بعلم الوطن وأكاليل غار الشهادة.. فتستقبله بالزغاريد.. لا بالبكاء؛ وكيف تبكي؟!.. كيف تبكي أم أرضعت ابنها حليب الكرامة وعلمته أن الموت في سبيل الوطن حياة؛ وأن تراب الوطن مقدس لا يحرر إلا بدماء أبنائه..

كيف تبكي الأم التي علمت ابنها رسم خريطة فلسطين؛ وأمسكت بيده الصغيرة فمررت أصابعها الغضة على هضابها وسهولها وبياراتها وعلمته كيف يكتب ويحفظ أسماء مدنها وقراها ومزارعها؟!..

كيف تبكي الأم التي أبدلت بالدموع الزغاريد وغزلت لابنها بنبضات قلبها وأصابع حنانها وبإيمانها بالحرية والعودة علم فلسطين ليرفعه في مظاهرات الطلاب ذات زمن آت؟!...

كيف تبكي الأم التي حدثت أبناءها عن بيوت تنتظر عودة أصحابها وسلمتهم مفاتيح بيوتهم آملة أن يسمعوا كما سمعت صليل هذه المفاتيح في أقفال أبوابها؟!.. وأذكر الآن الشاعرة الفلسطينية الراحلة شهلة الكيالي التي احتفظت بمفتاح بيت ذويها في فلسطين ثم عهدت به أمانة إلى أحد الرؤساء العرب الراحلين.. وكأنما لتحمله وغيره من الرؤساء العرب مسؤولية التحرير والعودة.. وأهمس لروح شهلة ببضع كلمات: لو أنك بقيت حية حتى اجتياح غزة في كانون الثاني وشباط لمتّ قهراً من مواقف هؤلاء الرؤساء والزعماء باستثناءات قليلة..

كيف تبكي الأم التي أرشدت ابنها حين صار شاباً يافعاً إلى طريق الأقصى؟!...

كيف تبكي الأم التي علمت ابنها كيف يرمي العدو بالحجارة.. وكيف يعشق تراب فلسطين؛ وهو التراب الأسطورة الذي يلد الرجال كما يلد البرتقال والزعتر البري وشقائق النعمان؟!..

كيف تبكي الأم التي قالت لابنها: اذهب وقاتل عدوك؛ إنني بانتظار عودتك إلى البيت منتصراً؛ أو شهيداً...

إنها الأم العربية في كل مكان من هذا الوطن الممتد من الماء إلى الماء..

وقد رأينا كما رأى العالم أجمع الأمهات العراقيات واللبنانيات والفلسطينيات. رأيناهن في العراق وفي جنوب لبنان البطل وفي غزة الصامدة رأيناهن يودعن أبناءهن أو أزواجهن الشهداء بالزغاريد.. وكم من أم شابة رأيناها على الشاشة الصغيرة تذرف دموعها أو تبتلعها بصمت الكبرياء وهي تحمل جثمان ابنها أو ما تبقى منه إلى مقره الأخير..

السيارة تمضي بي قدماً إلى مدينتي الصغيرة الدافئة.. ثمة أطياف دموع في عينيّ أما قلبي فيترنم بكلمات محمود درويش:

أجمل الأمهات التي انتظرت ابنها
أجمل الأمهات التي انتظرتْهُ.. وعاد مستشهداً
فبكت دمعتين ووردة
ولم تنزو في ثياب الحداد..

□□

الأصول العلمية للنظرية السيميائية
(مدخل نظري)

د. قادة عقاق

تمهيد

على الرغم من أن البداية الفعلية للبحث السيميولوجي المعاصر، كانت قبل أكثر من أربعة عقود من الزمن (١)، بغضّ النظر عما اعترض هذه البداية من عوائق وما أثير حولها من جدل (*)، إلا أن السيميائية مازالت تعاني مشاكل جمة، سواء على المستوى الأنطولوجي أم على المستوى الابستمولوجي. فإن كانت مشاكل النشأة والتبلور تتمثل في بعض جوانبها، في ذلك الظهور المتضخم بعد دروس سوسير (F. DE. Saussure) وأعمال بيرس
(C.S Peirce)، لحشد كبير من المدارس والاتجاهات التي لا تتعارض ـ كما يذهب إلى ذلك مارسليو دأسكال في رأيه الذي يوافقه فيه جملة من الدارسين (٢) من حيث النظريات السيميوطيقية المتنافرة التي تقترحها فحسب، بل وتتعارض أيضاً من حيث تصورها لما يجب أن يشكل نظرية "سيميوطيقية" أو "سيميولوجية"
(٣). فإن السيميائية تعيش في الوقت الراهن حالة من الغموض الأنطولوجي والابستيمولوجي، وهذه الحالة الظرفية ناتجة ـ حسب بعض الدارسين ـ عن غياب أسس علم العلامات، أو بالأحرى ضعفها.

"فالسيميوطيقا المعاصرة تواجه تضخماً في المقولات وفي الأسس والخطابات السيميوطيقية، تضخماً يمس استقرار الموضوع السيميوطيقي ذاته، ومن هذا المنطلق أصبح من الضروري القيام بوضع أسس "تاريخية الإنتاج في السيميوطيقا" (Historiographie de la sémtioque) (٤).

إن رأياً مثل هذا لا يؤكد سوى شيء واحد، وهو أن الصورة المعاصرة للسيميائيات ما تزال في طفولتها، لكونها لم تتحول بعد إلى سميولوجيا واحدة متوافرة على تجانس منهجي ومفاهيمي، ومن ثمة فإنها لا تزال في مرحلة ما قبل الأنموذج من تطورها كعلم (٥).

انطلاقاً من هذا التصور، يمكننا أن نذهب إلى القول، إن النظرية السيميائية في طموحها غير المحدود إلى الشمولية، وعلى الرغم من الآمال التي فتحتها ويمكن أن تفتحها في وجه الدارسين، مازالت في طور الإنجاز والتشكل الهش؛ بحيث لم تتبلور ملامحها بعد بصفة متكاملة، ولم تزل مجرد اقتراحات، أو علم من بين علوم أخرى تعدّ ضرورية، لكنها غير كافية كما كان قد رأى (بارت) (R.BARATHES) (٦) من قبل.

وإلى مثل هذا الرأي أيضاً يذهب (ديكرو DUCROT) و(تودوروف T.TODOTOV)

في معجمهما، حينما يؤكدان أنه على الرغم من أعمال بيرس (C.S.Peirce)، ودي سويسر (F.DE Saussure)، وإريك بويسنس، وجاكبسون (R.Jakobson)، وبارت (R.Barthes) وهيلمسليف (L.Hjelmslev)، وكارناب (Cranap) وغيرهم... إلا أنه لا يمكن الحديث عن بناء علمي متكامل في السيمياء، لكون هذه الأخيرة تظل مجموعة من الاقتراحات أكثر منها علماً، أو كياناً مؤسساً تأسيساً علمياً (٧).

نستنتج من خلال هذه الآراء ـ على الرغم من كون معظمها وليد مرحلة السبعينيات ـ بالإضافة إلى آراء أخرى تذهب المذهب نفسه(٨)، أنّ السيميائية لم تكتسب بعد أركان العلم، فهي جملة من النظريات التي لا تكوّن صرحاً متكاملاً من المعارف، وهذا الوضع سببه الرئيس حسب (ديكرو وتودروف) دائماً، يرجع إلى هيمنة اللسانيات ومناهجها على ميادين خاصة بعلم العلامات (٩) *. ولعلّ هذا ما دفع بـ (تودوروف) إلى الدعوة لفصلها عن اللسانيات حينما رأى أن السيميائية الأدبية يجب أن تنصهر ضمن ظاهرة أشمل وهي الرمزية اللغوية (١٠).

فضلاً عن هذا، فإن أحد أهم أسباب هذا الوضع ـ في اعتقادنا ـ هو شمولية السيميائية وتشعبها وطموحها غير المحدود، وتعدّد الميادين التي تكون شجرة نسبها، و"تأخر العلوم المتصلة بها كالدلالية (La sémantique) وهي مثلها في التشعّب والخلافات النظرية" (١١). لكن على الرغم من ذلك يبقى للسيميائية موضوعها الخاص، الذي يمنحها استقلاليتها وإفادتها (Pertinence)، فحدودها *.

فبالرغم من هذا الجدل الحاد، المثار في الدوائر العلمية حول حدود السيميائية وآفاقها، وكذا أزمتها الأنطولوجية والإبستيمولوجية وصلتها بغيرها من النظريات الأخرى، فإننا نستطيع القول: إن السيميائية ما فتئت تحتل مكانة متميزة في المشهد الفكري المعاصر. ليس بوصفها نشاطاً معرفياً بالغ الخصوصية من حيث أصوله وامتداداته ومن حيث مردوديته وأساليبه التحليلية فحسب، وإنما أيضاً من حيث كونها علماً يستمد أصوله ومبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية الفاعلة؛ كاللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي الأنتروبولوجيا وغيرها. بالإضافة إلى أنّ موضوعها غير محدد في مجال معرفي بعينه، من حيث كونها تجعل من كل مجالات الفعل الإنساني وأنشطته محط اهتمامها، مما جعلها تغدو أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءاً من الانفعالات البسيطة ومروراً بالطقوس وانتهاء بالأنساق الإيديولوجية الكبرى (١٢).

انطلاقاً من هذا الطرح، نحاول في هذه المقالة القصيرة ـ وفي حدود ما يسمح به المقام ـ الإشارة إلى بعض الأصول العلمية التي استمدت منها هذه النظرية كثيراً من مفاهيمها وطرائقها التحليلية. اعتباراً من أنه لا يمكننا الحديث عن نظرية ما، واختبار فاعليتها الإجرائية بكيفية واضحة خالية من كل لبس، ما لم يتمّ تحديد أصولها العلمية وسبر خفايا خلفياتها النظرية، وضبط امتداداتها المعرفية في تقاطعها مع حقول معرفية أخرى (١٣). لأنه ليس في الإمكان ـ في نظرنا ـ ترسيخ وعي نقدي لنظرية ما، دون سند معرفي مكين، وفهم متبصّر لسياقها التاريخي، وأسسها المعرفية، وأصولها العلمية. وأما خارج هذه الأصول فـ "لا يمكن الحديث عن نظريات أو ممارسات مهما كان شكلها. ولهذا السبب فإن عمليات النقل والتفاعل لا يمكن أن تتم من خلال مفاهيم أو مصطلحات تعين قضايا نصية فقط... بل تتم من خلال التفاعل مع هذه النظريات من خلال استيعاب أسسها الفلسفية أيضاً وأساساً، فما ينتمي إلى البعد الفلسفي التجريدي هو وحده الذي يمكننا من إقامة جسور بين الثقافات المتنوعة وهو الذي يمكننا من استيعاب الحالات العامة" (١٤).

لكننا ـ من جهة أخرى ـ نعتقد أن تبني

التعددية النقدية، وتناول جملة من النظريات دفعة واحدة حتى وإن كانت تدخل تحت نطاق مسمّى واحد ألا وهو "السيميائية". لا يعدو أن يكون "عملية تلفيقية" سيكون نصيبها من السطحية، أكثر من نصيبها من العمق. لكونها تجعل الباحث، رغبة في التوسع والإحاطة، يغوص في إشكاليات متنوعة، ويجري لاهثاً في اتجاهات شتّى باحثاً عن أطروحات متعددة، مما يشتّت جهده ويَسم عمله بالعمومية والسطحية، لينتهي حتماً إلى طريق ملغّم صعب المسالك، ولاسيما إذا علمنا أن كل اتجاه من هذه الاتجاهات السيميائية الرائجة الآن في ساحة النقد الأدبي، يستند إلى مقاربات منهجية مختلفة وتقف وراءه جهات بحث متنوعة" (١٥)، ناهيك عن اختلاف مستويات التحليل حتى داخل المدرسة الواحدة نفسها *.

من هذه الزاوية، فإننا نرى أن حصر الدراسة في اتجاه سيميائي واحد، قد يكون أنجح بكثير من تشتيت الجهد والتوزّع على اتجاهات مختلفة، لأنّ ذلك ـ حصر الدراسة والتضييق من مجالها ـ من شأنه أن يتيح للدارس، رصداً معمقاً لأصول هذه النظرية (الاتجاه)، وبالتالي حصر دقيق لخلفيتها الابستمولوجية ومرجعيتها العلمية. ومن ثمة إمكانيات التوفيق في استيعاب مفاهيمها. وهذا ما سنحاول القيام به بنوع من الاختصار، مع إحدى أهم النظريات التي عرفتها فترة الثلث الأخير من القرن العشرين ممثلة في "السيميائيات السردية" لـ "أ ج. غريماس" (ALGIRDAS julien GREIMAS)، على الرغم من استعصاء أصول هذه النظرية على الحصر والرصد، في كثير من جوانبها، بسبب تعدّدها وتنوّعها وتداخلها.

إن هذه النظرية التي جعلت ـ على خلاف النظريات المعاصرة لها ** ـ من قضايا المعنى وآليات إنتاجه نقطة انطلاقها ومحور اهتمامها الأول، لا يمكن فهمها بوصفها نشاطاً معرفياً يرتبط بممارسة نصيّة بعينها كتحليل الخطاب السردي وما يتصل به من قضايا نظرية وتطبيقية فحسب. بل وينبغي فهمها أيضاً، بوصفها إسهاماً منهجياً يطمح بقوة، إلى محاولة ضبط آليات إنتاج المعنى وطرائق إدراكه في مختلف الخطابات والأنشطة الإنسانية باعتبارها وقائع دالة (خطابات سردية ونصوص قانونية ودينية... بل ووصلات إشهارية، ووصفات مطبخية، وإيماءات جسدية، وطقوس، وغيرها... (١٦). غير أن هذا الفهم لا يمكن أن يتمّ لهذه النظرية، سواء في طروحاتها النظرية العميقة، أم في مفاهيمها الإجرائية المعقدة ومصطلحاتها وترسيماتها المتعددة، ما لم يتم ـ كما أسلفنا الذكر ـ رصد أصولها العلمية المتنوعة وخلفياتها المرجعية التي أسهمت في بلورتها، وكانت لها عوناً ـ عبر استمدادها منها ـ في تمتين جهازها النظري والإجرائي.

١ ـ الأصول العلمية المتنوعة للسيميائيات السردية:

إن نظرية غريماس في طموحها غير المحدود إلى صياغة نظرية شاملة يمكن بمقتضاها تحليل مختلف الخطابات والأنشطة الإنسانية، حاولت استقطاب كثير من صنوف المعرفة الحديثة، واحتضانها في مشروعها السيميائي الضخم (١٧). فكانت أن استمدت بعض مفاهيمها من اللسانيات السوسيرية والأنثربولوجيا البنيوية لـ (كلود ليفي ستروس (C.LEVI- STRAUSS) ومن المشكلات (ف. بروب V.PROPP) ونظرية العوامل (تنير TESNIERE) وفلسفة العمل، والنحو التوليدي (شومسكي N.Chomsky) والمنطق (أعمال بروندال) وغيرها (١٨). لكن وفق طريقة وظيفية لا نلمس من خلالها إطلاقاً خروجاً من الحدود العامة للسيميائية، لكون هذا الاستلهام المعرفي المتنوع، وهذا التكامل المنهجي المعتمد، كانا خاضعين لأحكام صارمة، ومستندين إلى خلفية نظرية محكمة لا يجوز الخروج عنها، تجنباً لسقوط العمل النقدي أو التنظيري في الخلط والتلفيق (١٩).

إن هذا التلاقح العلمي، الذي اعتمده غريماس لإثراء مشروعه العلمي، هو الذي أضفى على علمه طابع النظرية، وأهّله لأن يكون في نظر كثير من الدارسين ـ مع بعض التحفظ ـ أشمل نظرية لتحليل الخطاب الإنساني (٢٠)، ومنعه ـ نتيجة ذلك التفاعل الخلاق والطريقة الوظيفية الصارمة المشار إليها آنفاً ـ من الانضواء والتبعية المطلقة أو الذوبان الكلي في أيٍّ من العلوم التي استمد منها بعض مفاهيم نظريته. إن إحدى نقاط قوة هذه النظرية تكمن في قدرتها على امتصاص نتائج كثير من العلوم، واستثمار استكشافاتها فيما يخدم توجهاتها وغاياتها هي، مما جعلها تغدو أداة إجرائية متماسكة تستطيع نقد أصول المعارف (٢١).

٢ ـ شمولية في التصور وعمق في التحليل

ولعل أهم ما تتميز به هذه النظرية، وبخاصة في المجال السردي، شموليتها في التصور وعمقها في التحليل، وقدرتها على النفاذ إلى باطن النص، من خلال الكشف عن آليات انتظامه، وتحديد القواعد المتحكمة في تنظيم مستوياته.

فعلى الرغم من أن المنطلق الرئيسي في مسيرة غريماس كان يتمثل في الحكاية الشعبية على وجه الخصوص، إلا أننا نجد نظريته تستخدم ـ كما أسلفنا القول ـ كأداة منهجية فعالة لمقاربة ظواهر نصية وغير نصية جد متنوعة. ذلك أن غريماس في انطلاقه من مفهوم واسع للبنية السردية، "قد توصل إلى اكتشاف بنى سردية في كل مكان تقريباً، حتى في الخطابات العلمية والإيديولوجية. وهكذا تحولت قواعد الرواية [الخطاب السردي] إلى قواعد سيميائية [...] والبنى السردية تحولت إلى "بنى سيميائية" ينبغي أن تفهم على أنها "بنى سيميائية" عميقة تنظم نشوء المعنى وتشتمل على الأشكال العامة لتنظيم الخطاب (٢٢).

توافرت لها هذه الميزة، نظراً لأساسها المعرفي المتين واستلهامها المتنوع الذي ابتنت عليه قواعدها، واعتبارها السيميائيات ـ ضمن نظرة شمولية ـ نظرية "الكل اللغات ولكل أنساق الدلالة، ونظراً لمرونتها وقدرتها الفائقة على تحيين هذا الجانب أو ذاك من الجوانب المكوّنة للنظرية" (٢٣)، حسب نوعية النص المقارب. إنّ هذه النظرية، في قدرتها على محاورة عناصر معرفية أخرى، واستيعابها وتمثّلها، وجعلها تدلّ وفق منطلقاتها الداخلية الخاصة بها هي، ومرونتها في مدّ جسور التحاور مع نظريات عديدة تتقاسم معها موضوعاً واحداً للدراسة، لتسدّ به ثغراتها وتتجاوز من خلاله نقائصها، إنّما جاءت لتؤكد حاجتها الماسة إلى غيرها من النظريات الأخرى، فيما هي تكشف عن نواقصها، وفي الآن نفسه تقدّم تبريراً لقصورها (٢٤) (هذه النظريات)، وبالتالي ضرورة تجاوزها من خلال تطويرها وسدّ نقائصها وتوسيع مجال بحثها *.

٣ ـ صرامة منهجية ومرونة إجرائية:

فضلاً عن هذا التفاعل والتناهج، والانفتاح والمرونة التي تتميز بها هذه النظرية، والذي يفرض تعاملاً خاصاً معها، ويتطلب حذراً منهجياً بالغاً في بسط معالمها، نظراً لما يحفّ به من إشكال وتعقيد (٢٥)، فإنها تتميز أيضاً بصرامة منهجية ودقة علمية واضحة، يعضدها في ذلك توافرها على حشد هائل من المصطلحات ندر وجود نظير له في نظريات أخرى معاصرة ومجايلة. وهو أمر، لا يدل على حذلقة علمية أو تقعّر لغوي، بقدر ما يدل على عمق هذه النظرية ورصانة أدواتها الإجرائية، وقدرتها الفائقة في الضبط والتحليل، والنفاذ إلى عمق المعنى ووصف كثير من آليات توليده. ويبيّن مدى الجهود المضنية التي بذلها فيها صاحبها من مراجعة مستمرة وتعديل متواصل، وتجاوز في أحيان أخرى لمشاريع سابقة، في ضوء ما يوجّه إليها من انتقادات، وما يهديه إليه ما يستجدّ من

شعب المعرفة الحديثة، من أجل مزيد من الضبط والإغناء والتطوير كلما دعت الحاجة العلمية إلى ذلك (٢٦). مما جعلها تتبوأ مكانة مرموقة بين البحوث السيميائية في الغرب، وتحظى بانتشار واسع امتدّ إلى كثير من أقطار العالم، بما فيها العالم العربي *.

ولعل مما يدل على قوة نفاذها وطاقتها الوظيفية، أن بعض المصطلحات المنتظمة في صلبها والمستعملة أداة للتحليل أصبحت مألوفة الاستعمال لدى الدارسين على اختلاف اتجاهاتهم (٢٧). مما حدا ببعض دارسيها إلى القول بأنّ مثل ما قامت به هذه النظرية ومن خلالها العلامية بوجه عام في استقراء الدلالة مثل ما أحدثته ثورة "كوبرنيك" في قيس الزمن (٢٨).

إن نظرية غريماس ـ وكما هي عليه حاليا ـ ترتكز على شبكة من المفاهيم لها صلة أساسية بأبعاد نظرية تتصل في نهاية المطاف بنظريات أخرى، فحين نمعن النظر في سياقها الفكري العام حتى في حال اعتبارنا إيّاها مجرد خطوات إجرائية في دراسة ظاهرة معينة، هي الخطاب السردي في كلّ تجليّاته ـ بل ومختلف الظواهر والأنشطة الإنسانية بعامة كما كان يطمح إلى ذلك مؤسسها ـ نُلفي أن معظم مفاهيمها ومصطلحاتها تجد منطلقاتها في أفكار تقع داخل هذه النظريات، وتتكئ على بحوث تنتمي إلى فروع معرفية في الدراسات اللغوية وحتى الإنسانية لها أسسها ورؤيتها الخاصة. مما يعني أن السيميائية لم تخرج من العدم، بل هي سليلة ثلاثة تخصصات كبرى ترمي منذ مطلع القرن الماضي إلى تأسيس علمي لتحليل الدلالة وهي: اللسانيات، والأنثرولوجيا الثقافية وعلم المعرفة (الابيستيمولوجيا)" L épistémologie" (٢٩).

تأسيسا على هذا، نستطيع القول مع جان كلود كوكي (J. Claude COQUET)، إنه إذا كانت السيميائية قد وجدت نماذجها الشكلية في أعمال سوسير وبالخصوص في "مذكراتها" مؤسسا في ذلك القانون الذي يحكم النظام المقطعي الهندي الأوروبي، أو في أعمال حلقة براغ (النظام الصواتي) أو في أعمال هيلمسليف (نظرية الكلام)، فإنّ الميثولوجيين والفولكلوريين هم الذين قدموا لها المناهج الدلالية الأولى" (٣٠).

وخلاصة القول، إنّ "السيميائيات السردية كما صاغها وبلورها غريماس، يمكن ردّها كما يرى ذلك كلود زلبرباغ (C.ZILBERBERG) إلى أصول متنوعة يمكن تحديدها في المنابع الآتية: الإرث اللساني السوسيري، ومدرسة براغ، وأعمال بروندبل وهيلمسليف، وتراث الشكلانيين الروس وخاصة بروب، والإرث الفرنسي (تنير وسوريو) (٣١).

فبمثل هذا التحاور المثمر والتفاعل الخلاق، الذي يفسح المجال واسعا أمام المناهج المتفاعلة فيما بينها على نحو يفضي إلى أفق منهجي جديد لا يذكرنا بأي واحد منها، استطاعت السيميائية الغريماسية أن تكتسب هيئة جديدة وقواما خاصا ومنطقا مختلفا، لا يشبه تلك المناهج فيما تلزم به نفسها، فيما هو يأخذ منها. وربما إلى هذا النموذج "التناهجي" (أي التفاعلي الدينامي) تنتمي معظم المناهج النقدية الرائجة في فرنسا (٣٠).

ـ الإحالات:

* أستاذ السيميائيات والمنهجية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر.

١ ـ نقد تلك الإسهامات الناضجة لباحثين من أمثال (بارت وغريماس) وغيرهما، لا المحاولات الأولى المتعثرة. حيث أنه مع بداية الستينيات أخذ البحث السيمائي المعاصر يأخذ طريقه إلى التبلور، سواء من خلال تلك الدروس التي كان يلقيها غريماس بكلية العلوم بباريس (معهد هنري بوانكري I nstitut Henri Poincarré) ما بين سنتي ١٩٤٦/١٩٦٣ والتي نشرت سنة ١٩٦٦ في كتاب تحت عنوان "علم الدلالة البنيوي" "Sémantique structurale"، وكانت، كما

يذهب إلى ذلك (ج. ك. كوكي J. C. Coquet)، بحثاً حقيقياً في السيميائية، على الرغم من كونه لم يستطع رفع الالتباس القائم بشأن تعدد التسميات (سيميوطيقا/سيميولوجيا) وتداخلها واختلافها لهذا العلم. أم من خلال ما قام به رولان بارث "R.Barthes" من بحوث في الفترة نفسها تقريباً. لمزيد من التفصيل ينظر:

J. C. COQUET "La sémiologie en France" in le champ séniologique, sous la diection de Anderé Hello, Avec la participation de M. Arrivé, p. Range. J. C. Brodeur, edition complexes, Bruxelles 1979, P. 16.

* نشير هنا إلى اختلاف التسميات لهذا العلم ما بين (السيميوطيقا) و(السيميولوجيا)، وما رافق ذلك من جدل، لم تسطع حسمه كثير من الملتقيات والندوات التي أقيمت بغرض توحيد اسم هذا العلم وتحديد أطره؛ ابتداء من ١٩٦٥. حيث أقيم في شهر أوت من هذه السنة بـ "فرسوفيا" "Varsovie" ببولونيا، الملتقى الأول حول السيميائية. كما أقيم ثاني ملتقي بـ كازيمرز "Kazimierz" في السنة الموالية
(١٩٦٦) تحت إشراف اليونسكو. وعند الملتقى الثالث بـ "فرسوفيا" سنة ١٩٦٨. وحضره نخبة كبيرة من ألمع الباحثين في هذا المجال من بينهم: ت. أ. سيبوك" T.A. Sebeok" أ. بنفنست "E. Benveniste" أ. ديكرو "O.Duerot" ك. بريمون "C.Bermond"، جوليا كريستيفا "J.Kristiva"، وإ. إيكو "U.Eco" و"ك. ميتز" C.Metz". كما تأسست في سنة ١٩٦٩ الجمعية الدولية للسيميائية التي رأس مكتبها "س. زلكوسكي" S.Zolkiewski"، وعادت أمانتها العامة لـ "أ. ج. غريماس، كما ضمت كل من كلود ليفي سروس" C.Levi Strauss"، ورولان بارث، وج. ك. كوكي، وأ. ديكرو، وج. جينات" G.Genette"، وجوليا كريستيفا وك. ميتز، وف. راستي" Rastier". وث. تودوروف وك. باكيس وج. كوهين"...

ونشير في هذا الصدد، إلى أنه على الرغم من ذلك الاقتراح الذي تقدم به (غريماس) بخصوص تحديد الفرق بين التسميتين (سيميولوجيا/سيميوطيقا) من خلال التصريح الذي أدلى به لـ "روجي بول دورا" " Roger Paul Droit"، بجريدة "لوموند" "Le Monde" بتاريخ ٧ جوان ١٩٧٤، والذي مفاده أن الفارق الذي يميز بين المصطلحين في اللغة الفرنسية ـ على الأقل ـ هو أن (سيميوطيقا) يدل على الفروع (سيميوطيقا الشعر، سيميوطيقا السرد، سينماتوغرافية.. الخ)، بينما (سيميولوجيا) تهتم بالكليات، أي أنها نظرية عامة لكل السيميائيات. إلا أن أمر هذا الاختلاف والتداخل بقي على حاله.

لمزيد من التفصيل حول هذه القضايا، ينظر: رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق (رواية نوار اللوز لواسيني الأعرج نموذجا)، مخطوط أطروحة دكتوراه دولة، جامعة تلمسان (الجزائر) ١٩٩٥، ص. ص ٤٩ ـ ٥٥.

٢ ـ من بينهم جان كلود كوكي، الذي يرى أنّ الحديث عن السيميائية "يجري في اتجاهات مختلفة وبلا تميّز"، ينظر:

J. C. COQUET "La Sémilolgie en France" in lechamp Sémiologique, (op. Cit), P.5.

وينظر أيضا: جان كلود كوكي، السيميائية مدرسة (ج٢)، تر/رشيد بن مالك، مجلة الثقافة الشعبية، تصدر عن معهد الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، الجزائر، العدد ١، السداسي الأول ١٩٩٤، ص. ٧٣

٣ ـ مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد لحمداني وآخرين، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط ١٩٨٧، ص. ١٨

4 – S.Kim, "A propos d'un projet d'histoire de la sémiotique: questions et problémes épistémologiques" Revue Langages. N 107, Septembre 92, éd. Larousse.

عن محسن عمار، مدخل إلى الدراسات السيميائية بالمغرب، مجلة علامات، مكناس، المغرب، العدد ٢٠، ٢٠٠٣، ص. ١٠٨

٥ ـ ينظر: مارسيليو داسكال، المرجع المذكور سابقا، ص. ١٨

6- BARTHES, Itlogie, Ed. Seuil 1975. p. 197.

7- Vior: O.DUCROT et T. TÒDOROV,

Dictionnaite Encyclopédique des sciences du langage, Article sémiotique, Ed. Du seuil. Paris 1972, P.P. 113 – 122.

٨ ـ مثل: آن اينو في كتابها "مراهنات السيميائية: Les enjeux de la sémiotique, éd. P.U.F. Paris 1979 وبيتر دوميجر، تحليل الرواية، ترجمة غسان شديد، مجلة العرب والفكر العالمي، ع ٥، شتاء ١٩٨٩، ص ص ١٠١ ـ ١١٠.

9- O.DUCROT, et. T. TOCOROV, Dicitonnaire encyclopédique, op. cit. P.P. 113- 122.

* إنّ ما نسوقه من حديث هنا عن واقع السيميائية الراهن، لا يتعارض مع ما كنا قد ذهبنا إليه سابقا من طموح السيميائية غير المحدود، ومحاولتها احتواء شتى العلوم والمعارف، واستثمار كشوفاتها فيما يخدم توجهاتها التوسيعية.

10- T.TODOROV, Symolisme et Interprétation, éd. Seuil. Paris 1978, P.P. 15 –17.

١١ ـ شعيب مقنونيف: في ماهية السيميائية الأدبية، مجلة بحوث سيميائية، يصدرها مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، جامعة تلمسان، الجزائر، العدد ١، سبتمبر ٢٠٠٢/ ص ٢٦٢.

* حيث يرى غريماس في مقاله الابستمولوجي الذي يحمل عنوان "راهنية السوسيرية ١٩٦٥٦ (L'actualité du sausurisme) على الرغم من أن النظرية والممارسة السيميائية لم تتحدد بعد بشكل واضح، إلا أن التوجهات الكبرى تبقى قائمة وتتلخص كالآتي:

١ ـ اللغة موضوع شكلي ـ لأنها "شكل" وليست "ماهية" وذات طبيعة متجانسة وقابلة للتحليل.

٢ ـ اللغة موضوع دلالي فهي "هندسة أشكال محملة بالمعنى".

٣ ـ اللغة موضوع اجتماعي. تتضح طبيعة "نظامها الاجتماعي" على حدّ تعبير سوسير، في كونها "لا توجد إلا بمقتضى عقد مبرم بين أعضاء الجماعة".

١٢ ـ ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٣، ص ١٦.

١٣ ـ على اعتبار أنّ معظم المناهج الحديثة من شكلانية وانثروبولوجية وأسلوبية وسيميائية موروث بعضها عن بعض قائم بعضها على بعض... بحيث لا تستطيع إحدى هذه النظريات أن تزعم أنها ناشئة من عدم، وأنّ كل أدواتها التقنية، ومصطلحاتها المفهوماتية جديدة.
ينظر: عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري (النص من حيث هو حقل للقراءة)، مجلة علامات في النقد، ج٥، م، ج٢ سبتمبر ١٩٩٦، ص ١٤٥.

١٤ ـ ينظر: سعيد بنكراد، ممكنات النص ومحدودية النموذج، مقال (مخطوط)، ص ١ (وهو مقال يطرح فيه صاحبه بعض الانتقادات التي وجهت إلى نظرية غريماس بناء على ما استجد من معرفة نهض بها الجيل الثاني من السيمائيين في هذا المجال، وبخاصة أعمال "جاك فونتانيي (J. Fontanille).

١٥ ـ ينظر: رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص ٤.

* فـ "جوزيف كورتيس" "Joseph Courtés" مثلا، وعلى الرغم من أنه أحد أتباع مدرسة "غريماس"، إلا أنه يختلف عنه في بعض المفاصل النظرية. حيث نجده في بعض دراساته، يوظف ـ وعلى نطاق واسع ـ بعض المفاهيم الاجتماعية والمعطيات الإيديولوجية.
ينظر على سبيل المثال دراسته: Le conte populaire: Poéitque et mytologi" P. U. F. 1986"

** نقصد المقترحات التي تقدم بها كل من: جيرار جينات (Gérard GENETTE) وكلود بريمون (Claud BREMOND) وغيرهما.

١٦ ـ ينظر: سعيد بنكراد، ممكنات النص ومحدودية النموذج (م. س)، ص. ص ١ ـ ٣.

١٧ ـ ينظر: محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط١، ١٩٩٨، ص ٥٤٧.

١٨ ـ ينظر: محمد مفتاح، بعض خصائص الخطاب، علامات، مج ٩، ج ٣٥، مارس ٢٠٠٠، ص ١١.

١٩ ـ ينظر: محمد الناصر العجيمي، النقد العربي ومدارس النقد الغربية (م.س)، من الهامش، ص ٥٤٨.
٢٠ ـ ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ٢، ١٩٨٦، ص ٩.
٢١ ـ ينظر: أحمد يوسف، التحولات السيميائية: الخطاب البصري (السينما والفوتوغرافية الأيقونية)، مجلة كتابات معاصرة، ع ٣٢، ١٩٩٨، لبنان، ص ١٣.
٢٢ ـ بيتر دوميجر: تحليل الرواية، تر/غسان شديد، مجلة العرب والفكر العالمي، ع٥، شتاء ١٩٨٩، ص ١٠٥.
٢٣ ـ ينظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السرديّة، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، المغرب، ط٢، ١٩٩٤، ص ٨.
٢٤ ـ ينظر: المرجع نفسه، ص. ص ٧ ـ ٨.
* ذلك أنّ السيميائية على الرغم من اعتمادها على اللسانيات واستمداد أدواتها الأساسية منها إلاّ أنها تجاوزتها إلى تحليل الخطاب في شموليته، ولم تقف عند حدود الجملة شأن اللسانيات، وكذلك كان أمرها مع البنيوية والشكلانية من خلال تجديد محتوياتهما وتوسيع بعض مفاهيمها.
٢٥ ـ ينظر: محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٩٣، ص ٧.
٢٦ ـ من ذلك مثلاً، ما أجراه غريماس في كتابه الموسوم (في المعنى Du Sens II 1983/II) من تعديلات على مشروعه السيميائي الذي حمله كتابه (في المعنى ١٩٧٠)، وبالأخص ذلك التعديل المتعلق بردم الهوة الموجودة بين الفاعل والبطل وفعله من خلال سدّها بمشروع رؤية جديدة قوامها (نظريات الجهات théorie des modalités) التي كان لها عميق الأثر في من اقتفى آثار غريماس، أمثال جان كلود كوكي، وجوزيف كورتيس، وغيرهما.
ـ أنظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السرديّة، دار القصبة للنشر، الجزائر، ٢٠٠٠، ص ٧.
ـ وينظر أيضاً: محمد الناصر العجيمي، النقد العربي ومدارس النقد الغربية، الهامش رقم ٣٥، ص ٥٤٧.
ـ *لمزيد من التفاصيل حول المتمثلين لنظرية غريماس في العالم العربي والمستلهمين لمقولاتها؛ سواء في دراساتهم وبحوثهم النظرية منها أم التطبيقية، ينظر:
قادة عقاق، السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد العربي المغاربي المعاصر (نظرية غريماس نموذجا)، مخطوط أطروحة دكتوراه دولة، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر ٢٠٠٤.
٢٧ ـ محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي (م. س)، ص ١٥.
28- Anne HENNAULT, les enjeux de la sémiotique, P.U.F. 1979. p. 89.
٢٩ ـ ينظر: جان كلود كوكي، السيميائية مدرسة باريس، تر/رشيد بن مالك، مجلة تجليات الحداثة، ع٤، جوان ١٩٩٤، ص ٢٣٠.
٣٠ ـ ينظر: جان كلود كوكي، السيميائية مدرسة باريس، ج٢، تر/رشيد بن مالك، مجلة الثقافة الشعبية، العدد ٢، معهد الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، الجزائر، العدد ٢، ١٤١٥، ص ١١٦.
31- Claude ZILBERBEG, poétique et raison du sens, éd. P.U.F., Paris, 1988.
وينظر أيضاً: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السرديّة، (م.س)، ص ٢٨.
٣٢ ـ ينظر: رشيد بنحدو، المنهج التكاملي أو حين يتحول النقد إلى هرطقة! مجلة البيان، العدد ٣٨٣، يونيو ٢٠٠٢، ص ١١.

□□

السيميولوجيا: النشأة والتأويل

د. خليل الموسى

١ ـ التسمية "Sémiologie" علم إشارات واسع للتواصل بين البشر، ولا تشكل اللسانيات سوى جزء منه، فالسيمولوجيا حركة أو صوت أو صورة. إلخ، وهو أوسع من علم اللغة، ولكنّه جزء من علم الاجتماع، وهو لدراسة الإشارات والعلامات من حيث كنهها وطبيعتها، ويسعى إلى الكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكمها، وتُتيح إمكانية تمفصلها داخل التراكيب. عُرِّب هذا المصطلح بـ "السيميولوجيا" و"السيميائية" و"السيميوطيقا" (بالنسبة إلى المدرسة الأمريكية التي أنتجها أول فيلسوف أمريكي تشارلز ساندرز بيرس)، و"السيمية"، و"الرموزية" و"الدلائلية" و"علم العلامات" و"العلامية" وسواها(١).

أصل الكلمة في اللغة قادم من علم الطبّ المرضي، وهي تعني الإشارات التي يرسلها الجسم، كارتفاع درجة الحرارة أو التحسّس أو ما شابه ذلك، وهي تساعد الطبيب في تشخيص المرض، ثم انتقلت إلى علم اللغة في أوائل القرن العشرين، فإذا هي جهاز معرفي لدراسة الكُتل النصية الظاهرة، سواء أكانت سردية أم شعرية، كدراسة العنوان أو العتبات النصية أو الرموز أو بعض المفاتيح التي نجدها في نصّ من النصوص المغلقة أو المفتوحة، كما أنّها صالحة لدراسة أيّ ظاهرة من ظواهر المجتمع، بدائيًا كان أم متحضراً، كدراسة ظاهرة الزواج أو الطلاق أو الطعام أو الأزياء.. إلخ، ولذلك كانت السيميولوجيا آلية معرفية أو منهجاً للدراسة قبل أيّ شيء آخر.

أما بالنسبة إلى تعريب المصطلح فيمكن أن نقول هنا ما يُقال عادة ويتردّد على الألسنة: "اتفق العرب على ألاّ يتفقوا"، وإذا كان هذا القول يصحّ على عالم السياسة فإنّه يصحّ أيضاً على تعريب المصطلحات، وليس ذلك لأنّ اللغة العربية غير مرنة ولا مطواعة، ففي جسد العربية ليونة وشاعرية وقدرة لا يجدها أيّ عاقل أو منصف في سواها من اللغات، ولكنّ الإشكالية في المتعاملين معها، فكلّ منهم لا يعترف بجهود الآخرين، ولنا في تعريب المصطلحات الأدبية ما تشيب له الولدان، والمتلقي هو الضحية دائماً، ولنتأمل مثلاً في تعريب مصطلح "الرومانسية" الذي شاع زمناً طويلاً، ولا بأس من أن نستعمل معه "الرومانتيكية" كما فعل محمد غنيمي هلال، فهي هنا نسبة إلى الصفة (Romantique) وليس إلى الاسم (Romantisme) (الحركة الأدبية التي نشأت في القرن الثامن عشر)، ولكنّ ذلك ذهب بالآخرين حبّاً بالشهرة إلى الادعاء بأن تعريب المصطلح خطأ، فصارت

الرومانسية إبداعية ورومانتية ورومنتية ووجدانية وعاطفية.. إلخ، وشأن ذلك ما حدث مع المصطلحات الأخرى، كالتناص والمصاحبات النصية، وسواها، ومنها السيميولوجيا.

لا شكّ أنّ الأخوة في أقطار المغرب العربي عرفوا شيئاً من الالتزام بتوحيد المصطلحات، وهذا لا يعود إلى معرفتهم الجيدة باللغات الأخرى وحسب، وإنّما يعود من وجهة نظري إلى الكرم الحاتمي الذي تنفقه جامعاتهم على المؤتمرات والندوات العلمية ومشاركتهم فيها، سواء أكانت في أقطار المشرق العربي أم في الدول الأجنبية، وهذا ما نفتقده تماماً، ولذلك نجحوا إلى حدّ كبير في تسليط الأضواء على المناهج والمصطلحات الجديدة، وخرجوا من المتاهات التي وقعنا فيها، وتكاد تكون "السيميائية" المصطلح الأكثر انتشاراً في كتاباتهم، فاتفقوا عليه وشاع عندهم، وأنا هنا لا أخالفهم إلاّ في نقطة صغيرة، وهي أن السيميائية نسبة إلى السيمياء، والسيمياء في أصل اللغة العربية العلامة، وهذا معنى مناسب جدّاً للمصطلح، ولكنّ ثمة معنى آخر لهذه المفردة، وهو تحويل المعادن الخسيسة إلى معادن نفيسة، ولذلك كان السيميولوجيا الأقرب من وجهة نظري.

السيميولوجيا منهج نسقي يستند في الأساس إلى علم اللغة، وهو صالح لقيام عمليات التأويل، ولذلك كان الاتصال شرطاً ضروريًا لعملية القراءة، و"الاتصال communication" هو التبادل الشعري بين ذات المتكلم التي تُنتج نصّاً منطوقاً يخصص لذات متكلّمة أخرى، ومخاطب يلتمس الإصغاء و/أو إجابة واضحة، أو مضمرة (حسب نموذج النّص المنطوق"(٢)، ولذلك كان النص رسالة "Message" تحتوي على شيفرات على المتلقي أن يكون عارفاً بها لتفكيكها، ولذلك لا يُفهم السياق "Contexte" إلاّ في الاتصال.

ولكنّ الاتصال لا يقتصر على اللغة، فهو في مجال الحياة المختلفة، ومن هنا كانت السيميولوجيا أوسع من علم اللغة، وهي تدرس بنية الإشارات وعلائقها، واللغة جزء منها، ويمكننا أن نعدّ كلّ شيء في الحياة علامة يمكن استخدامها لتوصيل رسالة ما أو للدلالة على شيء محدّد أو شيء غير محدّد، فمن الرسائل المحدّدة الدلالة مثلاً الإشارات المرورية الضوئية، فهي لا تحتمل التأويل لأنها شأن متّفق عليه، وهي تنتمي إلى اللغة العلمية (أحادية الدلالة)، ومثل ذلك يمكن أن يُقال في الألبسة، فللرجل لباس وللمرأة لباس آخر، وللشرطي لباس نعرفه من خلاله، ولرجل الدين، وهكذا شأن الغيوم والدخان وارتفاع درجة حرارة الإنسان، وللأزاهير أيضاً لغاتها ومدلولاتها إذا أرسلت إلى الأفراح أو الجنازات أو المرض، وهكذا تُقسم الإشارات التي يدرسها المنهج السيميولوجي إلى إشارات لسانية (لغة) وإشارات لا لسانية، وهي رسائل محدّدة الدلالة أو عامة الدلالة، فمن الإشارات اللسانية ما هو لا شعري (لغة علمية)، وهو أحادي الدلالة، في حين أنّ ما هو شعري متعدّد الدلالة وقابل للاجتهاد والقراءة والتأويل حسب كلّ قارئ وثقافته، ومن هنا قُسّمت العلامة إلى ثلاث زمر: الإشارة ـ الأيقونة ـ الرمز، ومن الإشارات اللالسانية ما هو أحادي الدلالية كاللباس الذي يشير إلى طبيعة لابسه (شرطي ـ ممرّض ـ كاهن...)، ومنها ما هو قابل للتأويل ككلام العيون مثلاً، فإذا كان الغمز واللمز والغضب والحزن والفرح محدّداً في لغة العيون، فإنّ في لغتها ما هو غير محدّد تحديداً دقيقاً وصارماً، كما في قول شوقي:

وتعطلت لغة الكلام وخاطبتْ

عينيَّ في لغة الهوى عيناكِ(٣)|

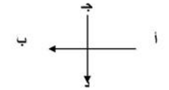
صحيح أنّ شوقيًا يحدّد المجال في هذه الإشارة، وهو الحبّ والهوى، ولكنّ للحبّ والهوى درجات تبدأ في الحبّ العذري الروحي الخالص إلى أقصى درجات الحبّ

الجسدي، ولذلك كان الشعري أنظمة رموزية منفتحة على التأويل، وهي تُخفي أكثر مما تظهر.

٢ ـ **الولادة والتطور:** وُلدت السيميولوجيا في أحضان علم اللغة على يدي فردينان دي سوسير (١٨٥٧ ـ ١٩١٣) الذي استخدم منهجاً في دراسة اللغات مختلفاً عن المنهج الذي كان يستخدمه فقهاء اللغة في القرن التاسع عشر، فاستبدل بالمنهج علم اللغة التاريخي (التعاقبي) منهج علم اللغة التزامني، فأسّس بذلك طريقاً للمناهج النسقية التي جاءت بعده من أسلوبية وتأويلية وسواهما، وأحدث ثورة في الدراسات الإنسانية، وتحوّلت اللغة على يديه من وسيلة لنقل الأفكار إلى عنصر مركزي لإنتاج الدلالات، وقام منهجه على ثنائيات لدراسة اللغة، وأهمها ثنائية الزمانية (Diachronie) والتزامنية (Synchronie)، وقدّم المنهج التزامني على الزماني معللاً ذلك بأنّ دراسة اللغة من خلال فترة محددة وحالة ثابتة أجدى من دراستها ضمن حركة تاريخية تعاقبية، وهو يعرّف المنهجي بقوله: "المنهج التزامني يتصل بالجانب السكوني، والمنهج الزماني هو كلّ ما يمتّ بصلة إلى التطور، وهما يدلأن معاً على حالة لغة وعلى مرحلة تطور بشكل متعاقب"(٤)، ورأى أنّ دراسة العلاقات القائمة بين الأشياء المتزامنة أكثر دقة وجدوى من دراستها عبر الزمن، فقال: "من المؤكد أنّه لمن خير العلوم كافة أن تحدّد بدقة وبحيطة المحاور التي تترتّب عليها الأشياء المدروسة، وينبغي التمييز حسب الشكل الآتي بين:

١ ـ محور التزامنية (أ ـ ب) المرتبط بعلاقات قائمة بين أشياء كائنة ويُستبعد كل تدخّل زمني.

٢ ـ محور الزمانية (جـ ـ د) بحيث لا نستطيع إلا أن نعدّه شيئاً واحداً في آن معاً، بشرط أن تترتّب جميع أشياء المحور الأول مع تغيراتها"(٥).



ومن ثنائيات سوسير (اللغة/ الكلام)، فاللغة "Langue" مجموعة من المصطلحات التي تتعامل بها المجتمعات للتواصل وممارسة المواهب، وهي محدّدة في علوم الصوت والصرف والنحو والمعاجم. أما الكلام "Parole" فهو مرتبط باللغة وسابق عليها وعلى مرحلة التعقيد والمعاجم، وهو الأساس، والصلة بين الكلام واللغة تفاعلية، فهي تضغط عليها بأنظمتها، وهو يضغط عليها بالابتكار، وكلّ منهما يستمدّ قوته من الآخر مع أنهما متعارضان، ولكل منهما هدف محدّد، أو كما يقول: "إنّ هذين الهدفين مرتبطان ويستلزم أحدهما الآخر، فاللغة ضرورية حتى يصبح الكلام مفهوماً واضحاً ومؤثراً كلّ التأثير، غير أنّه لازم لتأسيسها، وإنّ لواقعة الكلام تاريخياً السبق دائماً، وإلاّ فكيف يمكننا أن نتنبّه لربط فكرة ما بصورة شفهية إذا لم نكتشف هذا الترابط أولاً في فعل الكلام؟ وإننا نتعلم من جهة أخرى اللغة الأم من خلال إصغائنا للآخرين، فهي لا ترتسم في دماغنا إلاّ بعد تجارب عدّة. ثمّ إنّ الكلام هو الذي يطوّر اللغة، وإن الانطباعات التي نستقبلها عبر سماعنا الآخرين هي التي تغيّر عاداتنا الألسنية، فثمة إذاً ترابط بين اللغة والكلام، فاللغة هي وسيلة للكلام وإنتاج له في وقت واحد، ولكنّ ذلك لا يمنع أن يكونا شيئين متغايرين قطعاً"(٦).

وذهب سوسير في ثنائية (الدال/ المدلول) إلى أن الإشارة اللغوية (Signe) تتألف من دالّ

(Signifiant) ومدلول (Signifié) أوصوت وتصوّر، وهذه الإشارة كيان نفسي ذو وجهين يمكننا أن يتجلى بالشكل الآتي:

تصوّر/صورة سمعية

ويرتبط هذان العنصران ارتباطاً وثيقاً فيما بينهما(٧)

والمهمّ في هذه الثنائية عند سوسير أنّ العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية اتفاقية، فالإشارة لا تشبه الشيء الذي تعبّر عنه، فلفظة "قصير" مثلاً ليست أقصر من لفظة "طويل" أو "مديد" أو "واسع". ولو كانت الإشارة التي تصوّر العالم الخارجي بالمعنى الحسّيّ (أي تظهره للعيان أو تبعثه إلى الوجود أو تحضره أمام الذهن). وما دامت الشجرة هي هي في كلّ مكان لما كانت لدينا سوى إشارة لسانية واحدة. لكنّ كلمة "صوّر" في هذا المقام تعني الإشارة الاعتباطية إلى أحد المسمّيات، ولذلك دعي النبات المذكور "شجرة" بالعربية arbre بالفرنسية وtree بالإنكليزية albero بالإيطالية وهلّم جرّاً"(٨).

وبما أنّ الصلة بين الدال والمدلول اعتباطية في قول سوسير: "إنّ الرابط الجامع بين الدال والمدلول اعتباطي، ويمكن القول ببساطة أكثر إن الإشارة الألسنية اعتباطية"(٩)، فإن هذا التصوّر قد سمح له أن يرى صفة الدال الخطيّة، فهو ثابت عنده، في حين أنّ المدلول متبدّل، وهذا ما استند إليه البنيويون ومن جاؤوا بعدهم من أنّ لغة الأدب تتحمّل دلالات لا دالة واحدة، ولذلك هي لتشويش عملية الاتصال، في حين أن لغة التبليغ والتواصل غير أدبية.

والأهمّ من ذلك كله أنّ سوسير أنهى محاضراته بالهدف الكبير الذي وصل إليه، وهو أنّ اللغة غاية في ذاتها وليست وسيلة كما كان يراها فقهاء اللغة، ولذلك صار ينبغي أن يُنظر إليها من خلال طبيعتها، لا أن تكون ملحقة أو تابعة لأيّ علم آخر، فقال: "للألسنية هدف وحيد وحقيقي هو اللغة منظوراً إليها في ذاتها ولذاتها"(١٠).

وعلينا أن نشير أخيراً إلى أن سوسير هو الذي تنبّه على علم السيميولوجيا ووضع حجر الأساس له، فقال: "يمكننا أن نتصوّر علماً يدرس حياة الإشارات في مجال الحياة الاجتماعية، وسيشكل هذا العلم جزءاً من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي من علم النفس العام، وسنسمّيه السيميولوجيا (في الإغريقية Sèneïn، إشارة"(١١)، ثمّ يحدّد هذا العلم الوليد بدقة، ويحدّد موقعه من علم اللغة، فيقول: "ليس علم اللغة إلاّ فرعاً من هذا العلم العام، وإنّ القوانين التي ستكتشفها السيميولوجيا يمكن تطبيقها على علم اللغة، وبهذا يحتلّ مكانه المحدّد في المجموعة التي تدرس الوقائع الإنسانية"(١٢).

هكذا استطاع سوسير أن يؤسّس للمناهج النسقية الداخلية في البنيوية وما بعدها، فكانت محاضراته عهداً فاصلاً بين المناهج السياقية والمناهج النسقية، وأحدثت ثورته المعرفية انقلاباً في العلوم الإنسانية كافة بدءاً من علوم اللغة واللسان إلى التحليل النفسي والأنتروبولوجيا إلى النقد الأدبي، وكانت ثورته الشرارة التي انطلق منها كلودليفي ستراوس ورولان بارت وجاك لاكان وميشال فوكو وجاك ديريدا وسواهم من بنيويين ومَنْ جاؤوا بعدهم، فقد خلّص اللسان من الوحدات المرتبطة به مباشرة أو غير مباشرة بعالم الأشياء المحيطة به، وذهب إلى اللسانيات تعني دراسة اللسان في ذاته ولذاته، واللغة، عنده، تنتج الأفكار، وليست وسيلة للتعبير عنها.

انتشرت السيميولوجيا بصفتها منهجاً جديداً وثورة علمية انتشار النار في الهشيم في العلوم الإنسانية كافة بفضل علم اللغة، واتخذ العلماء هذا المنهج وسيلة لدراسات مختلفة الحقول والموضوعات، ومنهم من اتفق مع سوسير في منهجه وسار على طريقته، ومنهم من خالفه في هذه الجزئية أو تلك، وخاصة أنّ تشارلز ساندرس بيرس " charles sanders

pierce" (١٨٣٩ ـ ١٩١٤) ـ وهو فيلسوف وعالم أمريكي ـ قد أسّس هو الآخر لمشروع سيميوتيكي يضاهي ويعاصر ما قام به سوسير، وقد استفاد منه علماء السيميولوجيا في كلّ مكان في القراءة والتأويل، ويمكن أن نذكر في هذا المجال شتراوس وبارت وجينيت وإيكو ودريدا وسواهم.

اشتغل كلود ليفي ـ شتراوس على أنظمة القرابة أنثروبولوجيّا من خلال بحوثه الميدانية المختلفة عن الطوطمية والطقوس والأساطير، واستطاع أن يؤسّس للبنيوية من خلال التوسّع الصاعد للنموذج في أنظمة القرابة وتبادل النساء في المجتمعات التي تُسمّى بدائية، ويجد المرء ذلك في كتابيه "البنيات الدولية فيه بول ريكور: "وإن نحن اتبعنا اقتراح ليفي ـ ستروس القائل بأن توصيل الرسائل هو أحد ثلاثة أشكال من الاتصال، مع تبادل النساء وتبادل المنافع، فمن الطبيعي اعتبار روابط الألسنية، والاقتصاد من زاوية أساليب الاتصال"(١٣).

وكان رولان بارت نهراً عظيماً من الإبداع في مجال السيميولوجيا، وقد تجمّعت فيه وشكّلته روافد عدة بدءاً من أستاذه جان بول سارتر إلى غولدمان وشارل مورون، ولكنّ تأثره بسوسير كان أكثر عمقاً ووضوحاً، فقد استفاد مما أورده أستاذه عن اعتباطية اللغة بين الدال والمدلول، فذهب إلى أنّ الملاكمة والطعام وممارسة الجنس غير طبيعية، وهي مختلفة من مجتمع إلى آخر، ومع أنّ سوسير ذهب إلى أنّ علم اللغة جزء من السيميولوجيا فإن بارت خالفه في ذلك، ورأى أنّ السيميولوجيا جزء من علم اللغة، واشتغل بارت على غير صعيد، كالنص والبلاغة والصورة وسيميولوجية الأشكال الاجتماعية"(١٤)، وكان فارساً من فرسان النص، ولكنّ ثورته تجلّت في كتابه "عن راسين" (١٩٦٣) الذي درسه دراسة مختلفة عن الدراسات التقليدية في فرنسا مما دفع ريمون بيكار ـ وهو أستاذ في جامعة السوربون وأحد المشتغلين على راسين ـ إلى تسخيف كتابته، فقامت معركة عظيمة بين الأكاديميين وأنصارهم من جهة وبارت وأنصاره من جهة، وربما كان هذا سبباً وجيهاً في الثورة على البورجوازية والأكاديمية والمركز، وهذا يتجلّى في بيكار وزملائه، وقد تجلّت هذه الثورة فيما بعد البنيوية من اهتمام بالهامشيّ في الحياة والثقافة والنص.

وربما كان جيرار جينيت من أبرز المشتغلين على النص وخارجه أيضاً، فقد اشتغل في كتابه " introduction àl'architexte" (١٩٧٩) على مسألة الأنواع الأدبية أو ما يسميه "تعالي النّص"، واشتغل في كتابه "Palimpseste" (١٩٨٢) على الأدب من الدرجة الثانية، ويدعوه النصية المفرطة، وكان في أشكال التناص وتجلياته، ثم اشتغل في كتابه "Seuils" (١٩٨٧) على العتبات النّصية وأهميتها في إنتاج الدلالة، ويعدّ هذا الاهتمام بالهامشي تحولاً في العقل الأوروبي الذي اتّجه إلى الاختلاف والتعدّد والتنوع وتحطيم سلطة المركز ومرجعياته، فإذا الدراسات تتوجّه إلى العنوان والمقدمات والفواتح النصية والإهداء والخواتيم والغلاف والرسائل والكتابات عن العمل الأدبي هنا أو هناك، وقد قسم جينيت العتبات النّصية إلى نص محيط (peritexte)، كالعنوان والمقدمة والحواشي والهوامش والاستهلال والإهداء والغلاف.. إلخ، ونص فوقي (epitexte)، وهو ما يتصل بخارج الكتاب، كالمراسلات والشهادات والتعليقات والاستجوابات.. إلخ.

ويعدّ أمبرتو إيكو من المشتغلين الكبار في مجال التواصل السيميولوجي فلسفة وعلماً وأدبًا، ويعدّ كتابه "العمل المفتوح l'oenere ounerte" (١٩٦٥) من أهم الكتب في هذا المجال، وخاصة أنّه يميّز فيه بين النص المغلق الذي يسمح بمجموعة من التأويلات الممكنة، مع أنّه محكوم بمنطق شديد الصرامة، ويضرب عليه مثلاً ببنية النص التي

تؤدي مفاتيحه في النهاية إلى حلّ عقدة الرواية البوليسية، ولذلك هو يفترض قارئاً متوسطاً، في حين أن العمل المفتوح عبارة عن نصّ يحتفي بنوع معين من القراء يستطيع أن يتصوّر أن الدال يمكن أن يؤدي إلى دلالات مختلفة، ويربط ذلك الهرمسية والصورة الذهنية للعلامة، ولكن إيكو لا يذهب بالتأويل إلى حدّ اللانهاية كما هي الحال عند دريدا، فالتأويلات الممكنة لا بدّ من أن تصل بالقارئ إلى نهاية محدّدة يفرضها النّص"(١٥).

أما جاك دريدا فهو الفيلسوف الفرنسي الذي ذهب بعيداً جدّاً في استخدام السيميولوجيا في عملية التأويل وصلتها بذاتية القارئ، ليظل دولاب الاختلافات مفتوحاً إلى ما لا نهاية، ولذلك انتقد الفلاسفة الغربيين بدءاً من أفلاطون إلى سوسير الذين ارتكبوا في نظره خطأ قاتلاً حين ذهبوا إلى أنّ للكلمة مركزية أي قوّة عقلانية لتفسير العالم، فمن هنا ذهب دريدا إلى الاختلاف المرجأ "Différance" وإلى أنّ للكتابة غير الكلام، ومن هنا يرى أن العقلانية تورّطت في ادعائها المعرفة والحقيقة، وهما غائبتان ضمن العقل البشري الذي يمثل ركامات من الاختلاف المستمر، وقد لاقت مبادئه التأويلية ترحيباً في الولايات المتحدة الأمريكية أكثر مما لاقته في أوروبة.

٣ ـ السيميولوجيا والتأويل الأدبي: ربما كان الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يستطيع أن يعيش حياتين: حياة الكائن العادي، ويستخدم في ذلك لغة النثر لاتصاله بمحيطه، وحياة الكائن الحالم، ويستخدم في ذلك لغة الخيال والرموز لاتصاله بذاته، وهنا تجلت سلطة القارئ فيما بعد البنيوية من خلال نظريات تتقاطع وتتلاقى في عملية إعادة إنتاج النصوص، فأنتجت السيميولوجيا نظريات عدّة، وأهمها ثلاث:

أولاً: نظرية التناص "intertextualité":

طريقة قراءة تختلف اليوم بين قارئ وآخر، ولكنها تتلاقى مع "موت المؤلف" في أنّ النص يصنع النص من جهة، وأن التناص مرتهن بقراءة هذا القارئ أو ذاك، وهو مصطلح صاغته جوليا كريستيفا مستندة إلى نظرية "الحوارية" عند ميخائيل باختين ضمن عدد من البحوث نشرتها بين عامي ١٩٦٦ و١٩٦٧، وذهبت فيها حينذاك إلى أنّ "كلّ نصّ هو امتصاص وتحويل للكثير من نصوص أخرى"(١٦).

يجد القارئ أصول هذا المصطلح في الإبداع نفسه وفي مقولة "لا شيء يولد من لا شيء"، فمفردات اللغة والتراكيب والأوزان والقوافي والمعاني والموضوعات والأشكال والصور متناسلة ومتتابعة في الإبداع البشري، وهو ـ مهما يكن جنسه ولونه ـ ليس بريئاً أو محايداً أو صافياً، ولا يُستثنى من هذه المقولة سوى سيدنا آدم الذي جاء أولاً، فجاء كلامه بكوريّاً على رأي باختين: "آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنّب تماماً إعادة التوجيه المتبادلة فيما يخصّ خطاب الآخر الذي يقع في الطريق إلى موضوعه، لأنّ آدم كان يقارب عالماً يقسم بالعذرية، ولم يكن قد تكلّم فيه، وانتهك بوساطة الخطاب الآخر"(١٧)، ولذلك فإنّ الكلام والجنس النقيين لا وجود لهما عند أصحاب هذه النظرية إلاّ عند المتكلم الأول، ولا يعيش الكلام إلاّ ضمن مجتمعات نصية متآلفة ومتباينة، ولا يكون التطور النصي انقلابيّاً، وإنما هو يحفر في الأعماق وفق قانوني الثوابت والمتغيرات، ولذلك يفقد النّص عذريته باستمرار، وما المركزية الأدبية سوى وهم من الأوهام، فلا يظلّ المركز مركزاً في ظلّ التفاعلات والحوارات النصية بين الشعوب، وعلى هذا الأساس صاغ باختين "الحوارية" التي تقوم على فكرة مفادها أنّه لا يوجد تعبير لا تربطه صلة بتعبير آخر: "ولما كانت الحوارية مع كلام الآخرين(...) هي علاقة في جوهرها متباينة ومولدة لتأثيرات أسلوبية

مميزة داخل الخطاب فإنها مع ذلك تستطيع أن تتشابك تشابكاً وثيقاً وأن يصير من الصعب عند التحليل الأسلوبي التمييز بين شقيّ هذه العلاقة"(١٨).

تنطلق كريستيفا في نظرية التناص من رفض فكرة النص المغلق "Le texte clos" عند الشكلانيين الروس والبنيويين من جهة، وخلخلة التزامنية في التعامل مع النص من جهة ثانية، ولذلك ذهبت إلى انفتاح النص على أجناس مختلفة وتفاعله معها: "يصبح كلّ نص مقروء سابقاً لـ "أشعار": رواية، شعر، ترجمة، خبر صحفي، لا شيء ينفي قبليّاً من حقل الشعرية، يدخل الكلّ في ذلك بشرط أن يصبح موضوع تحوّل وامتلاك"(١٩)، وهي تذهب إلى أنّ تغيير المكان شرط من شروط التناقص: "إنّ تحويل المكان ضروري للعلاقات السياقية في التناص، وتتحكم هذه العلاقات في دلالة النص"(٢٠).

واستطاع بارت أن يطوّر مصطلح التناص ويعمّق المراد منه، ويوسّع آفاقه، وينقله من محور النص إلى محور النص ـ القارئ، لانفتاحه على آفاق وحقول ثقافية ومصادر ومراجع مختلفة، فيتحدّث عن النص، كما يتحدّث عن "جيولوجيا الكتابات"(٢١)، وهذا يعني أنّ النص كتابات بعضها فوق بعض، ولهذه الكتابات مراجع مختلفة تنتمي إلى ثقافات متنوعة متداخلة، وليس المؤلّف سوى قارئ ضمني لها يُعيد كتابة نصّ كان حاضراً بطريقة ما في ذاكرته.

أما جيرار جينيت فهو أكثر النقاد المعاصرين توسّعاً في دراسة التناص واشتقاقاته ودراسة العتبات النصية، وهو يذهب إلى أنّ "موضوع الشاعرية ليس النص في حالته الانفرادية (...). لكن موضوعها في النص الجامع "ARCHITEXTE"(٢٢)، ثم يبين أن "موضوع الشاعرية هو التعالي النصّي Transtexbualité أو الاستعلاء النصّي Transceudance textuelle (...) وهو كلّ ما يصنع النص في علاقة ظاهرة أو مضمرة مع نصوص أخرى"(٣٣).

أفاض جينيت في دراسة التناص، فقدّم مصطلحات متقاربة منبثقة من النص، فعرّفها وضرب عليها أمثلة وشرحها وحللها، وبخاصة في كتابه "طروس" (١٩٨٢)، ثم أصدر بعد ذلك كتابه "عتبات" ١٩٨٧، ليشتغل على العتبات النصية تنظيراً وتطبيقاً.

يطرح التناص مفهوم النص التوليدي الفحل، فهو يهدم النص القديم ليعيد بناءه بناء جديداً، ثمّ يتحوّل البناء الجديد إلى بناء قديم، وهكذا، وهو يحتاج إلى قارئ لإعادة الإنتاج، كما يطرح مفهوم الحوار وتعدّد الأصوات وبنيتي النص السطحية والعميقة، ومع ذلك فالتناص مصطلح غير مستقرّ في الغرب، وهو ليس واحداً لاختلاف الزوايا التي تنطلق منها وجهات النظر عند هذا الدارس أو ذاك (بارت ـ جينيت ـ إيكو ـ فوكدو ـ ديريدا ـ ريفاتير.. الخ)، وهو من أهم المصطلحات التي أفضت إلى ما بعد البنيوية وأفضت إليه، وهو يُستخدم في الدراسات السيميولوجية المختلفة.

ثانياً: النظرية التفكيكية Déconstruction:

مصطلح معاصر مكوّن من كلمتين: البادئة "dé" وهي للنفي، و"canatruction"، وتعني البناء، وهي حسب جاك ديريدا فيلسوف التفكيكية ومعلمها مفردة تعني نقض البناء أو تفكيكه، وهو يذهب إلى أنّ الشيء في تفكك مستمر، ولذلك هي صعبة التحديد والترجمة، لأنها تستمدّ قيمتها من البدائل والسياقات،(٢٤) وهي "نشاط من نشاطات القراءة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالنص الذي تتحرّاه، ولا يمكن لمثل هذا النشاط أبداً أن يصبح نظاماً مستقلاً للمفاهيم العاملة المنغلقة على نفسها"(٢٥)، وهي تقوم بتعطيل التراسل بين الذهن والمعنى وإلغاء النظريات التي توحد فيما بينهما(٢٦)، وليست التفكيكية في نهاية الأمر سوى حركة

بنيوية وضدّ البنيوية في الوقت نفسه(٢٧).

فلسفة ديريدا البنيوية بلا مركز ولا أصل، ولذلك حاول هدم الثنائيات التي قامت عليها البنيوية: الشكل والمضمون، الإنسان والطبيعة، المطلق والنسبي، الثابت والمتحوّل، فعصر ما بعد الحداثة عصر النهايات لكلّ شيء: ما بعد التاريخ ما بعد السببية، ما بعد التفسير والمعنى، ولذلك رفض ديريدا الحقيقة الكلية التي قامت عليها الفلسفة الأوروبية، لأنّ الحقيقة تعدّدية، ومن هنا نسف الفلسفة القائمة على الذات كما ورثها الغرب عن ديكارت(٢٨)، كما رفض فلسفة كانط التي ذهبت إلى أنّ المعرفة إنتاج العقل البشري في البنيوية وانطلقت منه(٢٩)، ولكنّه تابع سوسير في تحرير الدال من مدلوله، فاللغة ـ عنده تلعب بحرية تامة تُبعدها عن المعنى الأحادي وثباته، ممّا ألغى الحدود بين الأدب والنقد والفلسفة

(٣٠)، ولذلك ذهب إلى أنه ليس ثمة شيء خارج النص "il m,y a pas de hore-texte"(٣١).

ومن المتعذّر على المرء أن يفهم مصطلح "الأخـ (ت) لاف" "Differ (a) mce" عند دريدا إذا لم يعد إلى فكره ونظرته إلى العالم والكون، فهو يهودي فرنسي من أصل جزائري عاش في الغرب، واطلع على تاريخه وحضارته منذ أفلاطون إلى هيغل، فإذا الغربُ يعني بتفسير الحضور وبيان الحقيقة التي هي ليست سوى حقيقة الغرب نفسه. أما الحقائق الأخرى فهي مغيّبة ومهمّشة ومنبوذة، والكائن الآخر (غير الغربي) غائب عن هذه الفلسفة، ولكنّه بدأ يجد له فسحة صغيرة له مع هايدغر، وبدأ الحديث عن فلسفة الغياب يجد أذنًا صاغية عند بعض الفلاسفة الغربيين المعاصرين، ومن هنا كانت فلسفة ديريدا تؤكد: "أنّ في الذات جانبا خفيًا وسريًا لا يحضر في الوعي ولا يمكن للفكر أن يتمثله ويعكسه فيبقى دائماً غائباً. ففلسفة جاك دريداً تتصدّى لتطابق الفكر مع مقولاته ولمنزعه إلى الوحدة في شكل ارتدادي. ففلسفة جاك دريدا تقول بالآخر المغاير الذي لا يفتأ ينأى عبر صيرورة الاختلاف. إلاّ أنّ الفلسفة التي تعتمد الوعي والحضور وبالتالي تطابق الفكر مع مقولاته تغيب هذا الآخر المغاير. أما منهجية جاك دريدا فتكمن في هذا السؤال الجوهري الذي يوجّه ويخترق كتاباته: كيف ندفع بالوعي إلى تجاوز مبدأ الوحدة وظاهرة التطابق مع مقولاته"(٣٢).

يختلف دريدا مع الفكر الغربي الذي ينفي التعدد والاختلاف، ويذهب إلى أبعد من ذلك، فلا يقتصر الاختلاف على الاختلاف بين الذات والآخر، ولا يقتصر على الحضور والغياب بين فريقين متباعدين، وإنما هو حاضر بيني وبيني، ففي كلّ كائن معروف كائن

غريب عنه، وفي كلّ كائن غريب كائن معروف(٣٣)، ولذلك كانت القراءة التفكيكية تواصلاً مع الآخر، وقراءةً لما هو غير مقروء، وهي قراءة لا تنفي لتؤكد، أو تناقض لتثبت، وهي لا تنغلق على نفسها، وترتدّ إلى ذاتها كالبنيوية، وإنما هي تهدم ما أقامته، وتفكك ما بنته، ولذلك هي قراءة لا تنتهي.

ثالثاً: النظرية التأويلية: Herméneutque

قراءة من قراءات كثيرة تنتمي إلى ما بعد الحداثة كالتناص والتفكيكية، وتستند إلى المنهج السيميولوجي لقراءة النص المفتوح الذي يختبئ أكثر مما يظهر، ويصمت أكثر مما يتكلم، ومن فلاسفتها ادموند هوسرل (١٨٥٩ ـ ١٩٣٨) ومارتن هايدغر (١٨٨٩ ـ ١٩٧٦)، وهي "نظام في التأويل المسلح بالأدلة والحجج، تبدو ضرورية لنمو العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية"(٣٤).

ليست نظرية التأويل واحدة عند أعلامها، وإنما هي متعدّدة بتعدّد أعلامها الكبار، صحيح أنهم يتفقون حول النص الذي ينبغي أن تشتغل

عليه آليات التأويل، وهو النص الثري المفتوح الغامض الملغز، ولكنهم اختلفوا حول تطبيق هذه الآليات، فمنهم من حاول أن يحدّ من غلواء التأويل اللامنتهي، فيضبطه بالمعايير والحدود والنص، ومن هؤلاء أمبرتو إيكو، ومنهم من ذهب بالتأويل إلى حدوده القصوى، وفتحه على الاختلاف والتأجيل، واشترط أن تكون عملية التأويل إبداعاً خالصاً، وفي مقدمة هؤلاء جاك دريدا.

يحتاج النص المفتوح عند إيكو إلى قارئ غير عادي، والتأويل عنده ممتدّ إلى اللانهاية، ولكنّ ذلك مقيد بحدود النص، فلا يجوز للمؤول أن يخلّف النص وراءه ويسير وحيداً، ومع أن إيكو لا يهتم بقصدية المؤلف، لكن ذلك لا يمنع بأن يسترشد برأيه، فـ "هناك حالة يُستحب فيها استحضار قصدية المؤلف إنها تلك التي يكون فيها المؤلف على قيد الحياة، حيث يقوم النقاد بتأويل نصه. في هذه الحالة سيكون مفيداً جداً مساءلة المؤلف إلى أي مدى كان واعياً، باعتباره مؤلفاً محسوساً، بمجمل التأويلات التي تعطى لنصه، وذلك من أجل تبيين الاختلافات بين قصدية المؤلف وقصدية النص"(٣٥).

أما جاك دريدا فقد ذهب في التفكيكية إلى أن النص غير مستقر على حالة، وهو سر مرصود والحقيقة هي الأخرى سر، والأسرار مستمرة في هذا الكون إلى مالا نهاية، ولذلك كان النص آلة تنتج سلسلة من الإحالات اللامتناهية، ولذلك تتحدى التفكيكية ميتافيزيقا الحضور والمدلول النهائي للتأويل(٣٦)، وهكذا كان القارئ مختلفاً هنا وهناك، فهو يتربع على عرش النص أول مرة، ولكنّ ملكيته للنص محددة بشروط وزمان عند إيكو وأفعاله معدودة عليه ضمن قانون النص وتحولاته، في حين كان القارئ عند دريدا ملكاً يتحكم بالنص كما يشاء،وشرطه الوحيد ألا يستقر النص وألا تستقر مدلولاته ومرجعياته للوصول إلى حالة الكتابة وإعادة إنتاج النص الشعري وأعلى جماليات الإبداع.

الحواشي:

١ــ الموسى، د.خليل، وكايد محمود، د. إبراهيم: من مصطلحات معجم النقد الأدبي المعاصر، دمشق، ٢٠٠٠، ص ٥١ ــ ٥٢.

2-Dulois Jean (et autres): Dictionnaie de linguistique, larousse, poris, 1973, p96.

٣ــ الشوقيات (٢)، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨، ص ١٧٩.

4-Saussure, Ferdinand de: cours de linguistique généale (rullié par charles Bally et Allert sechehaye), payot, paris, 1973, p.117

5-ilid, p.115.

6-ilid, p.37 – 38

7-ilid, p. 99.

٨ــ ايلوار، رونالد: مدخل إلى اللسانيات، تر.د. بدر الدين القاسم، منشورات وزارة التعليم العالي، دمشق، ١٩٨٠، ص ٥٨.

9-cowrs de linguistique, p100.

10-ilid, p.317

11-ilid, p.33.

12-ilid, p.33.

١٣ــ ركور، بول: فلسفة اللغة، تر.د. علي مقلد، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الثامن، خريف ١٩٨٩، ص ١٣.

١٤ــ انظر: بوعزيزي، محسن، سيميولوجية الأشكال الاجتماعية عند رولان بارت، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان ١١٢ ــ ١١٣ خريف ٩٩ شتاء ٢٠٠٠، وثوي، فيليب، وكورس، آن: بارت، تر. جمال الجزيري، مراجعة وإشراف وتقديم إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٣.

١٥ــ انظر: ايكو، أمبرطو: الأثر المفتوح، تر. عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية، ط٢، ٢٠٠١، وكوبلي، بول، وجانز، ليتسا: علم العلامات، تر. جمال الجزيري، مراجعة إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، مصر. ٢٠٠٥، ص ص ١٦١ ــ ١٦٨.

16- Ducrot, Oswald et todoor, Tzvetan: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, seuil, 1972, p. 446.

١٧ــ تودووف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر. فخري صالح، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٦٦، ص ١٢٥.

١٨ــ باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، تر. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس، ط١، ١٩٨٧، ص ٥٦.

19- KRISTEVA, Julia: la réuolution du langage roétique, seuil, paris, 1974, p. 341.

20- ilid, p.340.

٢١ــ أنجينو، مارك: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن كتاب "في أصول الخطاب النقدي الجديد"، تر. د. أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٩، ص ١٠٥.

22- Genette, Géard: palimpsests – la literature au second degree, seuil, 1982, p.7.

23- ilid, p. 7.

٢٤ــ انظر: ديريدا، جاك: الكتابة والاختلاف، تر. كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، ص ٥٧ ــ ٦٣.

٢٥ــ نوريس، كريستوفر: التفكيكية النظرية والممارسة تر.د. صبري محمد حسن، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٩، ص ٨٠.

٢٦ــ نفسه، ص ٢٥.

٢٧ــ دريدا، جاك (حوار مع جاك ديريدا)، الفكر العربي المعاصر، العدد ١٨ ــ ١٩، شباط/ آذار، ١٩٨٢، ص ٢٥٤.

٢٨ــ زيناتي، د. جورج: تأثير البنيوية في الفلسفة: الفلسفة الـ (بلامركز) عند جاك دريدا، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان ٦ ــ ٧، ت١ و ت٢، ١٩٨٠، ص ٨٢.

٢٩ــ نوريس: التفكيكية، ص ٢٨ و ص ١٠٣.

٣٠ــ نفسه، ص ٦٠.

٣١ــ نفسه، ص ١٠٠.

٣٢ــ بن عرفة، د. عبد العزيز: جاك دريدا:

التفكيك والاختلاف المرجأ، الفكر العربي المعاصر، العددان ٤٨ ـ ٤٩، ك٢ ـ شباط ١٩٨٨، ص ٧٢.
٣٣ـ نفسه، ص ٧٣.
٣٤ـ روكلنز، رينر: تحولات التأويلية، مزيق الترجمة في مركز الإنماء القومي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد ٩ شتاء ١٩٩٠، ص ٤٩.
٣٥ـ ايكو، أمبرتو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر. سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص ٩٢ ـ ٩٣.
٣٦ـ نفسه، ص ١٢٤.

❑❑

مفاتيح ومداخل النقد السيميائي

د. بشير تاوريريت

١ ـ في ماهية السيميائية:

لقد تعددت مصطلحات السيميائية من باحث إلى آخر، وإلى حد يصعب معه التمييز بين دلالة هذا الفيض من المصطلحات، فهناك من يقول بعلم العلامة أو علم الإشارة أو السيميولوجيا أو السيميوطيقا وما إلى ذلك من المصطلحات الأخرى الدالة في عمومها على فكرة النظر إلى العلامة اللغوية بوصفها إشارة تدل على أكثر من معنى، ولاسيما أن هذه المصطلحات الرديفة لبعضها بعضاً تتفق فيما بينها على هذه الدلالة الموقدة في النظر إلى أنظمة العلامات بوصفها أنظمة رامزة أو دالة. ومثل هذا النظر متجذر في الدراسات اللغوية القديمة قدم الإنسان، وفي الحضارة الصينية واليونانية والرومانية والعربية، بيد أن هذه التأملات بقيت أسيرة تجربة ذاتية لا ترقى إلى مستوى النظر العلمي الموضوعي(١)، والواقع أن التأمل في العلامة نشأ لا عن قصد المعرفة، كما يخيل إلينا ـ بل عن قصد التشكيك في المعرفة، أي من منطلق رفض هيمنة معرفية معينة، فالمدرسة الشكلية الإغريقية تنطلق من فكرة مفادها أن الحواس من شأنها أن تخوننا، وأن المختصين يناقض بعضهم بعضاً، وتبعاً لذلك يجب عدم التصديق بكل ما يزعم، والتشكيك في كل ما يقدم ويقال(٢)، وأخذت السيميائية تتبلور مع تقدم العلوم الإنسانية بصورة خاصة، حيث مرت بمراحل عديدة، وأول باحث قدم مصطلح السيميولوجيا هو الفيلسوف "ج. لوك". غير أن الدراسة السيميولوجية في عصره لم تتجاوز إطار النظرية العامة للغة، وفلسفتها النظرية(٣).

إن هذه الملاحظات عن واقع تجذر الدرس السيميائي في التراث اللغوي والفلسفي لا تعني بتاتاً أن هذا العلم قد اكتملت أجزاؤه، والتحمت مفاصله قديماً، ذلك أن السيميائية بتجلياتها النظرية الفضفاضة، وباتجاهاتها المتباينة تعد علماً حديثاً وثمرة من ثمار القرن العشرين، وهي تدرس العلامات في كنف الحياة الاجتماعية فحسب، بل إن السيميائية تزعم لنفسها القدرة على دراسة الإنسان دراسة متكاملة، من خلال العلامات المبتدعة من قبل الإنسان، وذلك بهدف إدراك واقعه(٤)، فهي علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها، وهذا يعني أن نظام الكون بكل ما يحويه من علامات ورموز، هو نظام ذو دلالة؛ أي أن السيميائية هي علم يدرس بنية الإشارات، وعلائقها في هذا الكون، وكذلك توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية(٥).

وإذا كانت السيميائية تنظر إلى العلامة اللغوية بوصفها إشارة سابحة في فضاء دلالي مكثف وملغم بالإيحاءات، فإن السيميولوجيا قد

اهتمت بالعلامات اللغوية وغير اللغوية في آن واحد، "فالنظام السيميولوجي ليس بالضرورة أن يكون لغة، فقد يكون رسماً، المهم أن يكون التعبير بوساطة أنظمة من العلامات، قد تكون علامات السنن لسانية، وقد تكون أنظمة علامات أخرى"(٦). والواقع أن التعريف الذي ارتدته السيميوطيقا لا ينأى كثيراً عن هذا التعريف، فهي أيضاً دراسة شكلانية للمضمون، ينطلق فيها الباحث السيميوطيقي من الشكل أو الدوال لمساءلة المضامين أو المدلولات، مساءلة تقوم أساساً على البحث المستمر فيما تخفيه الدوال من إيحاءات، والمهم في هذا البحث ليس هو المدلولات بحد عينها، وإنما هو طريقة تآليف هذه المدلولات، ومجاورتها آخذاً بعضها برقاب بعض؛ ولأن الباحث السيميائي لا تهمه المعاني التي يتضمنها الشكل بقدر ما تهمه الكيفية التي قيل بها هذا المضمون، ومن ثمة فإن لهذا المضمون شكلا. ويبقى النظر في العلاقات المؤلفة لهذا الشكل، وكذا وظيفة الوحدات والملفوظات هو أهم شيء تطمع إليه السيميائية والسيميولوجيا والسيميوطيقا، وإن تعددت هذه المصطلحات فإن مدار مقاربتها للعلامات مهما كان ـ شكلها ونمطها ـ يبقى واحداً.

هذا ما يمكن قوله عن ماهية السيميائية في علاقاتها بالسيميولوجيا والسيميوطيقا. وإن شهدت هذه المصطلحات تجليات محتشمة في الدراسات التراثية القديمة، إلا أن التأسيس الحقيقي لعلم السيمياء قد ظهر بشكل واضح مع العالم اللغوي السويسري "فردينان دي سوسير"، ومقول قولنا هذا لا ينفي بتاتاً المجهودات القيمة التي تقدم بها الفيلسوف الأمريكي "تشارلز سندرس بيرس" في حديثه عن العلامة والمؤشر والأيقون، كما سنرى في محطات لاحقة من هذا البحث.

٢ ـ الأصول الفلسفية واللسانية للسيميائية:

٢ ـ ١ ـ الأصول الفلسفية للسيميائية:

السيميائية أو السيميوطيقا هي علم موغل في القدم، أيام الفكر اليوناني القديم مع أفلاطون وأرسطو اللذين أبديا اهتماماً بنظرية المعنى، وكذلك إلى الرواقيين الذين وضعوا نظرية شاملة لهذا العلم بتمييزهم بين الدال والمدلول والشيء، ولم يكن التراث العربي بعيداً عن مثل هذه المشاغل، فقد أولى المناطقة والأصوليون والبلاغيون والمفسرون وغيرهم عناية كبرى بكل الأنساق الدالة تصنيفاً وكشفاً عن قوانينها وقوانين الفكر، وقد تجلى ذلك في أطروحات الفلاسفة الإسلاميين من أمثال الغزالي وابن سينا اللذين تحدثا عن اللفظ بوصفه رمزاً وعن المعنى بوصفه مدلولاً، ومن دون إسدال ستار النسيان عن العلاقات الاعتباطية بين الدال والمدلول وهي الفكرة التي انبنى عليها منطق التحليل السيميائي لملفوظات النصوص الأدبية، بوصفها إشارات سابحة في فضاء دلالي مكثف بالإيحاءات التي لا تقنع بالاستقرار عند معنى ثابت أو معلوم، ولأنها أطلقت سراحها من قيد المعاجم فأصبحت بذلك إشارة حرة.

هذا وقد تحدث عز الدين المناصرة عن "العرب والسيمياء" حديثاً مطولاً أفصح فيه عن الجذور الأولى للسيميائية عند ابن سينا وابن خلدون، حيث أشار عز الدين المناصرة إلى مخطوطة تنسب لـ "ابن سينا" تحت عنوان: "كتاب الدر النظيم في أحوال علوم التعليم" وورد في هذه المخطوطة فصل تحت عنوان: "علم السيمياء" يقول فيه: "علم السيمياء علم يقصد فيه كيفية تمزيج القوى التي هي جواهر العالم الأرضي ليحدث عنها قوة يصدر عنها فعل غريب، وهو أيضاً أنواع فمنه ما هو مرتب على الحيل الروحانية والآلات المصنوعة على ضرورة عدم الخلاء، ومنه ما هو مرتب على خفة اليد وسرعة الحركة، والأول من هذه الأنواع هو

السيمياء بالحقيقة والثاني من فروع الهندسة وسنذكره والثالث هو الشعبذة، وأما ما يقال أنه يبلغ به الأمر إلى خارق العادة فيبعد جداً وأبعد منه إحالته على خواص الأحرف أو الأسماء..."(٧).

وابن خلدون هو الآخر كان قد خصص فصلاً من مقدمته لعلم أسرار الحروف، فعلم أسرار الحروف هو – كما يقول – "المسمى بالسيمياء نقلٌ وضعه من الطلسمات إليه في اصطلاح أهل التصرف من غلاة المتصوفة، فاستعمل استعمال في الخاص وظهر عن غلاة المتصوفة عند جنوحهم إلى كشف حجاب الحس وظهور الخوارق على أيديهم والتصرفات في عالم العناصر وتدوين الكتب والاصطلاحات ومزاعمهم في تنزل الوجود عن الواحد وترتيبه وزعموا أن الكمال الأسمائي مظاهره أرواح الأفلاك والكواكب، وأن طبائع الحروف وأسرارها سارية في الأكوان على هذا النظام (...) فحدث بذلك علم أسرار الحروف وهو من تفاريع السيمياء لا يوقف على موضوعه ولا تحاط بالعدد مسائله، وتعددت فيه تآليف البوني وابن العربي. ومن فروع السيمياء عندهم استخراج الأجوبة من الأسئلة بارتباطات بين الكلمات حرفية يوهمون أنها أصل في المعرفة..."(٨).

إن هذه النصوص وبرغم غموض مقاصدها تقف شاهداً على أن ابن سينا وابن خلدون قد تعرضا إلى هذا العلم من قبلُ، مفصلين إياه تفصيلاً فيه من الدقة ما لم نجدها في السيميائية عند المحدثين، ولاسيما أن ابن سينا قد وسع مجال هذا العلم حيث لم يجعله مخصصاً للأدب، بل ربطه بعلوم أخرى مثل علم الهندسة والطب والفلك. وهو التعميم الذي قال به الناقد الأمريكي "تشارلز سندرس بيرس" فيما بعد، هذا ناهيك عن إشارة ابن خلدون إلى ارتباط هذا العلم بالسحر والطلسمات.

وفي خلاصة لعادل فاخوري حول السيمياء عند العرب يرى أن العرب تأثروا بالمدرستين المشائية والرواقية في مجال علم الدلالة (الفارابي وابن سينا) وإن وجدت السيمياء في علوم المناظرة والأصول والتفسير والنقد، وهي تعود إما إلى حقل المنطق أو إلى حقل البيان، فالدلالة عند العرب القدامى تتناول: اللفظة والأثر النفسي، أي ما يسمى بالصورة الذهنية والأمر الخارجي، أما الكتابة فهي تدخل بعين الاعتبار، إذ إنها دلالة على الألفاظ، لكن دورها هذا ليس ضرورياً عند ابن سينا خلافاً لأرسطو. وابن سينا لا يستثني الأمر الخارجي (المرجع referent) من العلامة اللفظية. مع هذا نجد يحيى العلوي يقترب من موقف دي سوسير في قوله بأن "الحقيقة في وضع الألفاظ، إنما هو الدلالة على المعاني الذهنية دون الموجودات الخارجية"(٩).

وينتهي عادل فاخوري إلى خلاصة مفادها أن "المساهمة التي قدمها المناطقة والأصوليون والبلاغيون العرب مساهمة مهمة في علم الدلالة، انطلاقاً من المفاهيم اليونانية، وقد كانت محصورة ضمن إطار الدلالة اللفظية. وتوصل العرب إلى تعميم مجال أبحاث الدلالة على كل أصناف العلامات. ومن الواضح أنهم اعتمدوا اللفظية نموذجاً أساسياً. كذلك فأقسام العلامة عند العرب قريبة من تقسيم بيرس وتبقى أبحاثهم التي تتناول تعيين نوعية دلالة الألفاظ المركبة أو بوجه عام العلامات المركبة وتحليل الدلالة المؤلفة من تسلسل عدة توابع دلالية مدخلاً جديداً ذا منفعة قصوى للسيمياء المعاصرة"(١٠).

هذا ولا يخفى علينا أن السيميائية بتحليلاتها النظرية المعاصرة، وباتجاهاتها المتباينة قد استمدت بعض مبادئها من أطروحة الفلسفة الوضعية في جنوحها إلى الشكل، وفي اتصافها بالنزعة العلمية، فالفلاسفة الوضعيون هم الذين اعتبروا اللغة كلها رمزاً، وهذا الدأب اقتفاه النقاد السيميائيون في تصورهم للعلامة. والوضعيون عرفوا الإنسان على أنه حيوان قادر على استخدام

الرموز، وميزوا تمييزاً واضحاً بين اللغة العلمية وغير العلمية، وجعلوا لدراسة الرمز علماً خاصاً أطلقوا عليه مصطلح السيميوطيقا (Semiotics) (أي علم السيمياء أو الرموز).

ومثلما أثرت الفلسفة الوضعية في نشأة السيميائية أثرت أيضاً الفلسفة التجريبية في أطروحات السيميائيين، ولعل أول من استخدم مصطلح (سيميوطيقا) في العصر الحديث هو الفيلسوف الإنجليزي التجريبي "جون لوك" (١٦٣٢ ـ ١٧٠٤) حيث عني بمصطلح السيميوطيقا العلم الذي يهتم بدراسة الطرق والوسائل التي يحصل من خلالها على معرفة نظام الفلسفة والأخلاق وتوصيل معرفتهما. ويكمن هدف هذا العلم في الاهتمام بطبيعة الدلائل التي يستعملها العقل بغية فهم الأشياء أو نقل معرفته إلى الآخرين. وجعل "ليبنتز" (١٦٣٦ ـ ١٧١٦) هذا العلم على علاقة مع أجزاء النسق بما فيها المقتضيات الفلسفية والوجودية والابستمولوجية لنظرية الدلائل. ويمكن القول إن سيميوطيقا ليبنتز هي عبارة عن التقاء مصطلحي بين التعبير والتمثيل والتواصل وهذه التعددية سمة جوهرية لفلسفته، وهي بمنزلة مقاربات متميزة ومتكاملة(١١).

هكذا نجد أن السيمياء قد عرفت تجلياتها الأولى في كتابات الفلاسفة الغربيين والعرب، وقد جاء ذلك في سياق حديثهم عن العلامة والدلالة اللفظية وهي تلتصق عند العرب بالسحر والطلسمات التي تعتمد أسرار الحروف والرموز والتخطيطات الدالة، وأحياناً تصبح فرعاً من فروع الكيمياء، وأحياناً تلتصق السيمياء بعلم الدلالة، وأحياناً بالمنطق وعلم التفسير والتأويل، وإن بدا ذلك ليس بعيداً عن حقولها المعاصرة.

والواقع أن مثل هذه الجذور السيميائية التي احتضنتها مجالات معرفية عدة بقيت معزولة عن بعضها البعض، ومفتقرة إلى أبنية نظرية تؤطرها كلها، وتعيد تماسكها، إذن بقيت عاجزة عن بناء كيان تصوري ونسيج نظري مستقل يجعل منها علماً قائماً بذاته.

٢ ـ ٢ ـ الأصول اللسانية للسيميائية:

نعترف مبدئياً بأن أول علماء السيميائية تألقاً هو العالم اللغوي واللساني "فرديناند دي سوسير"، فقد كانت نظريته في اللغة مؤسسة إلى حد كبير على فحص العلامة اللغوية. ولا تزال هذه المشكلة الجديدة ـ التي وضعها دي سوسير في صميم الهموم اللسانية ـ ذات أهمية حية إلى اليوم. وإن كانت السيميائية قد شهدت تجلياتها الأولى في أطروحات الفلاسفة الأكاديميين. إلا أن السيميائية بأسسها الحديثة كانت قد ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين، بدءاً من العمل الذي قام به المنطقي الأمريكي "تشارلز سندرسبيرس (Charles Pierce).

أما المجال الحق لهذا العلم فقد أسسه عالم أمريكي آخر هو س. و.موريس (C. W. Morris) الذي يرى: "أن السيميائية لم تكن مجالاً تخصصياً فحسب، بل إنها احتلت فوق ذلك موقعاً مركزياً في البحث العلمي بوجه عام، إذ كان عليها مهمة اكتشاف اللغة المشتركة في النظرية العلمية"(١٢). فقد احتلت السيميائية موقعاً مرموقاً في مجال التقصي العلمي، حيث مزقت الستائر والحواجز، ورفعت الحجب بين مختلف العلوم، معلنة استقلالية الظاهرة اللغوية عن باقي الظواهر الإنسانية والعقلانية، شأنها في ذلك شأن اللسانيات.

وإذا كان الأدب الحديث في نسيجه الإبداعي قد تأثر في بناء القصة الحديثة بعطاءات اللسانيين، فإن الحركة النقدية الاحترافية باتجاهاتها المتباينة من بنيوية وسيميائية وأسلوبية وتفكيكية قد تأثرت هي الأخرى بفضاءات المد اللساني. هذه الطبيعة التأثرية واللزومية أوجبت على النقاد المحترفين التزود بثقافة لسانية متجددة، وتبعاً لذلك فقد أصبحت المهارة النقدية في تحليل النصوص الأدبية تقاس بمدى درجة التزلج

على تلك الشطآن اللسانية الهادفة إلى تحرير النص من أوضار القيود المعجمية الحائرة، ما دام المنهج النقدي في اكتساحه وزحفه لعالم النص الأدبي يسعى دوماً إلى إبراز مجموع القيم الجمالية التي تزخر بها ولادة النص.

وقبل الحديث عن مجمل القضايا اللسانية التي تأثر بها السيميائيون نشير إلى أن السيميائية هي علم تمت ولادته الحقيقية بعد مخاض تراثي عسير، وذلك على يد العالم اللغوي السويسري "فرديناند دي سوسير" من خلال تدريسه لعلم اللسانيات حيث يقول: "بمقدورنا أن نتصور علماً يدرس حياة الإشارة وسط الحياة الاجتماعية، فيكون هذا العلم قسماً من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي قسماً من علم النفس العام سنطلق عليه اسم السيميولوجيا. وسيبين لنا هذا العلم ما هو مضمون الإشارات، وأي قوانين تتحكم فيها..."(١٣). وإن كانت السيميائية قد نشأت على أنقاض اللسانيات السويسرية فإنها تختلف عنها من حيث التنوع في أقنية البحث، إلى درجة حاولت أن تكتسح وتقتحم فيها كل الميادين القابلة للتحليل، فالاقتصاد السياسي مثلاً وجد فيه المعنى الأكبر في معالجة مختلف قضاياه من زاوية البنية والدلالة. وهو لا يختلف في ذلك عن سائر العلوم الأخرى التي وظفت المفاهيم الأساسية كعلم الاجتماع وعلم النفس... إلخ.

إن النقد السيميائي كنشاط فكري خاص، يسعى دوماً إلى تعزيز أرضيته تعزيزاً ألسنياً، وذلك بهدف إنتاج معرفة جمالية عن طريق تخصيصها بموضوعها الذي هو نصوص أدبية، بيد أن هذا التخصيص يبقى متحجماً ومتقزماً إن لم يتخذ من الدرس الألسني دعامة له، ويتمظهر ذلك نظرياً وعملياً في تأثر الدرس السيميائي بالنظرية اللغوية السوسرية، حيث أضحى حديث دي سوسير عن ثنائية (الدالة والمدلول) والعلاقة بينهما، وكذا خطية الدال والآنية (الوصفية)، ومهمة اللساني في اعتماده على مبدأ الثنائية للظاهرة اللغوية (لغة/كلام/، (اختيار/تأليف)، (داخل/خارج)، (صوت/معنى)، (واقع/خيال)، (حضور/غياب) وكذا المحايثة. كل هذه المسائل كانت بمثابة المقدمات النظرية التي استثمرتها المناهج النصانية في رحلتها وترحالها إلى العوالم الداخلية للنص الأدبي. والسيميائية تأتي في طليعة هذه المناهج النقدية المستثمرة، ويتجلى ذلك في تركيزها على القطب الداخلي للنص فلا ريب إذن من إضفاء صفة الألسنية على هذا النقد.

نود التأكيد هنا على أن السيميائية باتجاهاتها المختلفة هي أطروحة سوسيرية، ويتمظهر ذلك في اتكائها على الثنائيات الألسنية ولا سيما ثنائية "الداخل والخارج" وهي الثنائية التي انبنى عليها منطق النقد الأدبي الحديث والمعاصر، فالانتصار لقطب الداخل انجرت إليه البنيوية والسيميائية والأسلوبية...إلخ.

ويتضح أيضاً أثر سوسير في أطروحات النقاد السيميائيين من خلال مفهومه للغة بوصفها "منظومة من العلامات تعبر عن فكر ما وهي هنا تشبه الكتابة، وأبجدية الصم البكم"(١٤)، وكثيراً ما يجري التركيز في أطروحات سوسير على العلاقات التي تربط بين الوحدات والعناصر اللغوية، فهي بيت القصيد، لأن قيمة كل عنصر تتحدد من خلال علاقته بالعناصر الأخرى إذ "لا يمكن فهم وظيفة الأجزاء، إلا في علاقتها الاختلافية مع الكل..."(١٥). والواقع أن "فكرة الهوية العلائقية تمثل أهمية فائقة بالنسبة للتحليل السيميائي والبنيوي لجميع الظواهر الاجتماعية والثقافية؛ لأن من الضروري عند صياغة قواعد النظام، أن نتعرف على الوحدات التي تمارس فيها القواعد عملها، من هنا نستطيع أن نكتشف متى يمكن لموضوعين أو حدثين أن يعدا نموذجين للوحدة نفسها. وتتجلى الأهمية الجوهرية لهذا المبدأ أيضاً في أنه يمثل قطيعة مع مبدأ الهوية التاريخية"(١٦). وبهذا

التصور نكتشف النظرة الآلية أو الوصفية للنسق اللغوي، من حيث هو مجموعة من العلاقات الداخلية، وليس مجرد امتداد زمني أو تاريخي.

وهنا تسقط النظرة المعيارية من صلب الدراسات السيميائية، وإن أخذت السيميائية من اللسانيات مبدأ النظر إلى البنية في علاقاتها الداخلية متحاشية في ذلك علاقة النص بالمحيط الخارجي، فإنها ضحت مرة أخرى بالعلاقة بين الدال والمدلول "فالعلامة الألسنية اعتباطية، وذلك لتعريفنا العلامة على أنها مجموع ما ينجم عن ترابط الدال بالمدلول"(١٧)، فالسيميائية تلتقي مع اللسانيات في القول بالطبيعة الاعتباطية للدليل اللساني "فالعلامة اللغوية صفة جوهرية هي الطبيعة الاعتباطية"(١٨). هذه الطبيعة الاعتباطية هي التي تمنح الدوال مدلولات لا نهائية؛ لأن المبدع في تصور السيميائيين يحصد الكلمة من مخزون اللغة فيدخلها في سياق جديد وهو الدخول الذي يجعلها تحمل أكثر من دلالة.

دي سوسير وهو يقرر اعتباطية العلامة اللغوية لم ينج من بعض الانتقادات فـ"بنفنيست" اعتقد أن سوسير خانته الصلابة والتماسك في شأن اعتباطية العلامة بوصفها النقطة الجوهر في صلب النظرية السوسيرية، يقول والقول لـ: بنفنيست "إن الاعتباط يقع بين العلامة (دالاً ومدلولاً)، والشيء الذي تعينه وليس بين (الدال والمدلول) خصوصاً أنها من طبيعة نفسية... إن الاعتباط يكمن بين اللسان والعالم، ليست العلاقات داخل اللسان باعتباطية وإنما هي (ضرورية)"(١٩). ولا يخفى علينا في هذا السياق الإشارة إلى أن النقاد السيميائيين الغربيين حينما نزعوا الصفة الطبيعية عن الصور القائمة على العرف، إنما أرادوا بذلك تحقيق غاية سياسية صريحة، وهم يعتقدون أن هذه الصور تلعب دوراً ما في تعزيز سلطة البرجوازية.

هذه الانتقادات لا تنفي بتاتاً أثر الدرس السوسيري في أطروحات السيميائيين، وأكثر ما يتجلى ذلك في تصور اللسانيات للرسالة اللغوية بوصفها منظومة من العلاقات اللغوية وأن العلامة هي التي تتكون من دال ومدلول، والدال هو تلك الصورة الصوتية والمدلول هو ما تثيره تلك الصورة في ذهنية المتلقي، هذا الطرح وما يعج به من مصطلحات ومفاهيم كان قد غزا دنيا النقد السيميائي فيما بعد، فأحادية النظر تكمن في التصور الأحادي والواحدي للغة أي التركيز على فعالية الوحدات والعناصر اللغوية في استنطاق المكامن الجمالية للرسالة النصية.

إن التزام سوسير بضرورة إدراك اللغة إدراكاً ذهنياً، ثم إن مهمة الألسني عنده تنحصر في وصف النظام اللغوي وصفاً آنياً، هذه الأصداء السوسيرية نجدها في أطروحات السيميائيين ولا سيما كتابات الناقد الفرنسي رولان بارت(*). يضاف إلى ذلك تركيز اللسانيات على العلاقة بين العلامات داخل النسيج النصي، هذا التركيز تحول فيما بعد إلى ربيب استضافته السيميائية في ثراء وتبرعم النصوص الأدبية.

وإذا كان دي سوسير قد بشر بميلاد علم جديد سماه بالسيميولوجيا أو "الأعراضية" في الستينيات من هذا القرن دالاً في الوقت نفسه على الفضاء الذي يتحرك فيه هذا العلم، وهو دراسة حياة الرموز في رحاب الحياة الاجتماعية، معبراً عن القوانين العامة التي تتحكم في هذه الرموز. ومشيراً في الوقت نفسه إلى أن موضوع اللسانيات الوحيد هو دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها. هذه الإشارة السوسيرية تحولت في كتابات النقاد السيميائيين إلى موقف تبناه النقاد السيميائيون، ويتضح ذلك في دراستهم للأحداث اللغوية للنص وما تزخر به من عطاءات جمالية في سياق من العلاقات الاعتباطية والتي تفرض دلالات لا نهائية.

لعل النقاط السالفة الذكر قد أسهمت في إماطة اللثام عن مجمل التداخلات الموجودة بين الحقل اللساني والحقل السيميائي، مما

يؤكد للعيان أن السيميائية بتصوراتها المختلفة هي أطروحة ألسنية.

٣ ـ الملامح النظرية للسيميائية عند النقاد الغربيين:

٣ ـ ١ ـ السيميائية عندساندرس بيرس (١٨٣٩ ـ ١٩١٤) (Sandres pirs)

يعتبر ساندرس بيرس من النقاد الغربيين الأوائل في التأسيس لعلم السيميوطيقا أو علم العلامات، فقد مثل بحق الاتجاه السيميوطيقي في الدراسات السيميائية الحديثة، وقد تجلى ذلك في كتابه الموسوم بـ:"كتابات حول العلامة"والذي ظهر قبل كتاب سوسير "محاضرات في الألسنية العامة" الصادر عام ١٩١٦. واللافت للانتباه أن بيرس قد عمل على الربط بين المنطق والسيميوطيقا" فليس المنطق بمفهومه العام إلا اسماً آخر للسيميوطيقا والسيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات"(٢٠). وإن كان بيرس في مقول قوله هذا يوازي بين السيميوطيقا والمنطق، فإنه في موضع آخر يشير إلى الفضاء اللامحدود الذي تشغله السيميائية، حيث يكشف لنا أن السيميوطيقا باتجاهاتها المتباينة هي نظرية جمعية أشمل وأوسع من النطاق الذي تشغله النظرية السوسيرية، ولأن صاحبها جعل فاعليتها خارج نطاق علم اللغة، فهي علم الإشارة الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى.

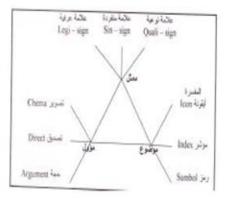
وفي هذا الصدد يقول: "ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في الكون كالرياضيات، والأخلاق، والميتافيزيقا والجاذبية الأرضية، والديناميكية الحرارية والبصريات والكيمياء وعلم التشريح المقارن، وعلم الفلك وعلم النفس وعلم الصوتيات، وعلم الاقتصاد وتاريخ العلم والكلام... إلا أنه نظام سيميولوجي "(٢١)، وبهذا التصور تتحول السيميائية إلى جهاز إجرائي غايته القصوى هي البحث عن مختلف الأنظمة الدالة وفي مختلف العلوم سواء أكانت إنسانية أم عقلانية، لأن بيرس أدرك أن هذه العلوم جميعاً هي علوم تقوم على مبدأ الإشارة أو العلامة.

إن العلامة في أطروحات بيرس هي كيان ثلاثي المبنى يتكون من:

ـ الصورة (Beresentaman) وتقابل (الدال) عند سوسير.

ـ المفسرة (Interpeétant) وتقابل المدلول عند سوسير.

ـ الموضوع (Objet) لا يوجد له مقابل عند سوسير. وقد ميز بيرس بين نوعين من الموضوعات، أحدهما الموضوع الديناميكي، وهو الشيء في عالم الموجودات، وثانيهما هو الموضوع المباشر، ويشكل جزءاً من أجزاء العلامة، وعنصراً من عناصرها المكونة(٢٢). ولكن ركن من هذه الأركان الثلاثة تفريعات ثلاثية كما في الهيكل التفريعي التالي(٢٣):



بالاستناد إلى مثلث بيرس يمكننا أن نطلق على العلامة بأنها "ممثل، موضوع، مؤول"

وهي في الوقت نفسه تستعير لنفسها المصطلحات التالية:

أ ـ العلامة النوعية: هي نوعية تشكل العلامة ولا يمكنها أن تتصرف كعلامة حتى تتجسد، ولكن التجسد لا يرتبط إطلاقاً بطبيعتها من حيث كونها علامة.

ب ـ العلامة المتفردة: هي الشيء الموجود أو الواقعة الفعلية التي تشكل العلامة ولا يمكنها أن تكون علامة إلا عبر نوعيتها، ولهذا فهي تتضمن علامات عرفية متعددة.

ج ـ العلامة العرفية: هي عرف Law يشكل علامة،وكل علامة متواضع عليها هي علامة عرفية وليس العكس، وليست العلامة العرفية موضوعاً واحداً، بل نمطاً عاماً قد تواضع الناس على اعتباره دالاً.

ومن زاوية ثانية هناك تقسيم آخر للعلامات يطلق عليها بيرس المصطلحات التالية:

أ ـ أيقونة Icon: هي علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها، فقد يكون أي شيء أيقونة لشيء آخر سواء كان هذا الشيء صفة أو كائناً فردياً أو قانوناً بمجرد أن تشبه الأيقونة، هذا الشيء وتستخدم علامة له، وبهذا فإن الأيقون يقوم على علاقة التشابه بينه وبين ما يدل عليه، ومثال ذلك الصورة الفوتوغرافية والصور التمثيلية الشخصية.

ب ـ المؤشر (Index): إن المؤشر على حد قول بيرس: "هو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع"(٢٤). وهنا نجد بيرس قد استعار اسم "المؤشر" من السبابة أو المشيرة التي تحيل إلى الشيء المشار إليه من خلال التجاوز الفيزيقي. وتنقسم المؤشرات إلى قسمين، القسم الأول منها ينتمي إلى فصيلة الموجودات الطبيعية، غير أنه قد يكتسب دلالة إضافية عرفية في حالة ما إذا كان يحمل رسالة تتجاوز العلاقة العلمية التي تربط بين وجوده وبين موضوعه(٢٥). أما القسم الثاني فينتمي إلى فصيلة العلامات العرفية، أو بالأحرى العلامات اللغوية التي تنتقل من النظام اللغوي إلى النظام الإشاري أو الإيمائي.

ج ـ الرمز(Symbol): إن الرمز على حد تعبير بيرس هو "علامة تحيل إلى الشيء الذي يشير إليه بفضل قانون غالباً ما يعتمد على تداعي بين أفكار عامة"(٢٦)، ومعنى هذا أن العلاقة بين الرمز وما يدل عليه تستند أساساً إلى العرف الاجتماعي، ومثال ذلك ما اصطلح على اللون الأبيض وغصن الزيتون فهما يمثلان رمزاً للسلام. فالرمز بهذا التصور هو العلامة العرفية، وتبعاً لذلك فهو يتصرف عبر نسخة مطابقة، ويتضمن الرمز نوعاً من المؤشر من نوع خاص.

وإذا كانت العلامات تتألف من دال ومدلول، وهما تقريباً الشكل والمعنى، فإن العلاقات بين الدال والمدلول تختلف في هذه الأنماط الثلاثة من العلاقات، فالأيقونة تتضمن تشابهاً فعلياً بين الدال والمدلول مثلما تشير الصورة إلى صاحبها، ليس عبر مجرد عرف اعتباطي، وإنما عبر التشابه بين الصورة والأصل، في حين أن العلاقة بين الطرفين في المؤشر عادة ما تكون سببية، مثلما يشير الدخان إلى النار، أما العلاقة بين الرمز ومدلوله فهي علاقة عرف اجتماعي أو علاقة تواضع اجتماعي.

وأحب أن أشير هنا إلى أن الفروع التي شهدتها السيميوطيقا على يد بيرس تنبع أساساً من تصوره للعلاقة، بوصفها ثالوثاً يرتبط بالركيزة والموضوعة والمفسرة، وتبعاً لذلك فإن "العلم السيميوطيقا ثلاثة فروع: الفرع الأول: النحو النظري (النحو الخالص) ووظيفته هي البحث فيما يجعل العلامة التي يستخدمها كل فكر علمي، قادرة على تجسيد معنى ما. والفرع الثاني هو المنطق الصرف. والفرع الثالث هو البلاغة الخالصة"(٢٧). وهكذا يتحول كل من النحو بعطاءاته النظرية والمنطق بعطاءاته الفكرية والفلسفية والبلاغة

بعطاءاتها الجمالية، تتحول هذه العلوم إلى مادة طيعة تتغذى منها مختلف المقاربات السيميوطيقية بمفهومها البيرسي، حيث تتضافر هذه العلوم لتصنع وتقتلع من هذا التضافر مجمل اللآلئ الجمالية التي تزخر بها النصوص الأدبية.

وما نستخلصه عموماً هو أن النظرية السيميوطيقية عند بيرس اتسمت في طابعها العام بنظرة شمولية استهدفت مجموعة من التواشجات بينها وبين مختلف الأنساق المعرفية الأخرى فهي ذات وظيفة فلسفية، منطقية بحتة تقوم أساساً على فكرة الاستمرارية والواقعية والتداولية. والواقع أن النظرية السيميوطيقية عند بيرس لم تنج من انتقادات بنفنيست، حيث أخذ على بيرس تحويله كل شيء إلى علامات، ووضع العلامة أساساً للعالم بأسره، فهو... ينطلق من مفهوم العلامة لتعريف وتحديد جميع عناصر ومكونات العالم، سواء أكانت هذه العناصر ذات طبيعة حسية أو مجردة، أم منفردة أو كانت متشابكة، والإنسان بمشاعره وأفكاره في تصور بيرس هو علامة أيضاً. واللافت للنظر أن هذه العلامة وكما يرى بنفنيست لا تحيل إلى شيء سوى إلى علامة أخرى، فكيف يمكن أن نخرج عن نطاق عالم العلامة المغلق نفسه؟ هل نستطيع في نظام بيرس أن نجد نقطة خارج هذا السياج نرسي فيها علاقة تربط بين العلامة العلاقة وشيء آخر غير نفسها(٢٨).

وما نلحظه نحن على نظرية بيرس هو أنه عمل على توسيع الفضاء المعرفي الذي تشغله السيميائية، وذلك بعقد صلة جوهرية بينها وبين مختلف العلوم والمعارف، وقد تجلى ذلك في علاقتها وتواشجها مع الحقول اللسانية والأسلوبية والشعريات، والبنيوية وعلم النفس، إلى جانب إسرافها في استخدام أدوات هذه العلوم ومفاهيمها الإجرائية.

بيد أن تداخلها مع فصائل العلوم الأخرى غير الألسنية لا ينفي انتماءها إلى مملكة النقد الألسني والبنيوي، ولعل هذا ما جعل أحد النقاد المعاصرين المهتمين بها، يذهب إلى وصفها بأنها: "الوريث الشرعي للسانيات البنيوية مقدمة في شكل تقليعة جديدة"(٢٩).

ب ـ رولان بارت (Roland Barthes)

باتباعنا ما قاله رولان بارث في خاتمة مقدمة كتابه: "ميثولوجيات" وذلك في سنة ١٩٧٠ ندرك جيداً مدى الاهتمام الذي يوليه للسيميائية ممارسة وتنظيراً، حيث قال: "لا تبين دون أداة تحليلية دقيقة ولا سيميولوجيا لا تقوم بوصفها سيميائية"(٣٠). وباتباعنا لهذه الملاحظات سنرى إلى أي مدى كان العطاء السوسيري ـ نسبة إلى فردينان دي سوسير أبي اللسانيات الحديثة ـ يشكل خطوة ماثلة في الأطروحات البارثية.

تعد السيميائية البارثية نموذجاً صارخاً لهذا الانتماء الألسني، فقد أخذ عن فردينان دي سوسير النظرية المتعلقة بالدال والمدلول، والمرجع برمتها، إضافة إلى المفهوم المزدوج (لغة/كلام). وأخذ عن اللساني الدنمركي هيلم سليف (Hyelm slev) مفهومي التعيين والتضمين. غير أن بارث قد استعاض عن مفهومي التعبير والمحتوى اللساني أو الميتالسني بالدال والمدلول، من هنا فإن تفسير مصطلح التضمين يقودنا بالضرورة إلى المصطلحات السوسيرية.

هذا الاتكاء على الإرث السوسيري لم يمنع بارث من نقده لواحدة من حيثان سوسير، حيث عمل على قلب أطروحة سوسير الرامية إلى أن "اللغة ليست إلا جزءاً من علم العلامات العام "داعياً إلى أن "علم العلامة فرع من علم اللغة العام"(٣١). إن ما يميز الاتجاه البارثي عن الاتجاهات الأخرى بما في ذلك الاتجاه السوسيري هو قلبه للأطروحة السوسيرية القائلة بعمومية علم العلامة، وخصوصية علم اللغة، فاللسانيات ليست جزءاً مفضلاً من علم العلامة العام، ولكن الجزء هو علم العلامة باعتباره فرعاً من اللسانيات.

لم يكتف رولان بدحضه لهذه الأطروحة السوسيرية بل انتقد الجانب النفسي الذي غلفت به العلامة بين الدال والمدلول، فهما عند سوسير "يتحدان في دماغ الإنسان بصورة التداعي (الإيحاء). كما شدد البعض الآخر على المبنى الثنائي للعلاقة عند سوسير وانغلاقها على نفسها..."(٣٢).

هذا وقد تمكن رولان بارث ـ بنشره لكتاب الأساطير ـ من "وضع نظرية سيميولوجية تتجاوز اللسانيات النسقية... كان فيها كتاب بارث بمثابة القنبلة، ويعتبر في الوقت الراهن إنجيل السيميولوجية(٣٣). فقد بين بارث ومنذ تأليفه لهذا الكتاب تصوره لسيمياء العلامة، التي تقوم على "العلاقة بين العلامة والدال والمدلول، فالعلامة مكونة من دال ومدلول، يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلولات صعيد المحتوى، وإذا أخذنا نظاماً مثل الأدب نجد أنه يتكون من مثلث: العنصر الأول هو الدال أو القول الأدبي، والعنصر الثاني هو المدلول أو العلة الخارجية للعمل، والعنصر الثالث هو العلاقة أو العمل الأدبي، وهذا العمل ذو دلالة(*)..."(٣٤).

إن المتمعن في المساحة السيميولوجية لدى بارث يلحظ بوضوح جملة من النقاط الرئيسية تتمحور حولها النظرية النصية البارثية، ويمكن حصر هذه الملامح في أربع نقاط هي:

١ ـ الدليل:

يمكن فهم النظرية النصية لدى بارث من خلال حديثه عن الدليل، ويتجلى ذلك من خلال موازنته بين الأثر والنص الأدبي، فالأثر ينحصر في مدلول جلي وهو موضوع الفيلولوجيا أو خفي وهو موضوع التأويل. أما النص فمجاله الدال، والدال يحيل على فكرة اللعب ليجعل النص غير خاضع إطلاقاً لمنطق تفهمي، والنص بهذه الكيفية، وفي ظل التصور البارثي لا يرسم خطوطاً بل يخط أحجاماً، وهو لا يشير إلى دلالات، بل يبني التباسات، وهذا كله راجع إلى القدرة الرمزية التي يحتويها"(٣٥).

٢ ـ تعدد المعنى:

يقيم بارث موازنة يسيرة بين الأثر والنص، فيما يخص تعدد المعنى، حيث يرى أن: "الأثر أحادي (أو توحيدي) أما النص فتعددي، ولذلك تحاول المؤسسات السلطوية توسيع الأول والدفاع عنه، في حين تخاف من النص، تحاول تغييبه بشتى الوسائل، لأنه يهددها في كيانها وفي تصورها المتوحد، إنه يخلق التعددية على مستوى الفكر (والتصور) هذا التعدد ناتج عن بنية النص "وليس عن عطب في عقول من يقرؤونه"(٣٦). النص بهذا التصور يحتوي عودة المعنى كاختلاف وليس كتطابق، ولا يمكن إخضاعه إلى تفسير أو تأويل، لأنه ينفر من أحادية المعنى ويطالب بتفجير المعاني فيتحول بموجب هذا التفجير إلى مجرة من المدلولات، بل إن النص في ظل هذا التعدد يمتلك قوة إمكان على تجاوز المجتمعات مهما فكرت، وبهذا التصور يتحول النص إلى جهاز لغوي مفكر، في حين أن الإنسان يتولى مهمة التدبر.

٣ ـ السلامة أو موت المؤلف:

لم يعد المؤلف في التحليل البارثي يتمتع بالسلطة أو السيادة التي كان يتمتع بها في النقد التقليدي. بل حل محله القارئ، وسيادة المؤلف تنتهي بمجرد الانتهاء من الكتابة، وهذا ما عناه بارث بالكتابة في الدرجة الصفر، والسر من وراء هذا الهجر البارثي لمبدع النص هو الاعتقاد بتفجير الدلالة في لحظة انقطاع النص عن الصورة الحياتية لمؤلفه، يقول بارث في هذا الصدد "إن نسبة النص إلى المؤلف معناها إيقاف النص وحصره، وإعطاؤه مدلولاً نهائياً، إنها إغلاق الكتابة..."(٣٧) كما قال بارث أيضاً بثنائية الهدم والبناء، وهذا ما اصطلح

عليه بتهشيم اللغة، "فالنص يثور على الأب، وذلك لأنه لا يوحي بصورة الكائن العضوي وإنما بصورة الشبكة (التناص). إنه يهشم لغة المؤلف ويعيد توزيعها (تركيبها) مثلما يهشم المؤلف العالم، ويعيد تركيبه بطريقته الخاصة، وإذا ما سمح للمؤلف بالظهور فباعتباره مدعواً... الشيء الذي يكشف عن زيف قضية الصدق"(٣٨) "عقيدة الأخلاق الأدبية"، فالمؤلف أو الأنا الذي يكتب النص ليس غير "أنا من ورق"(٣٩)، من هنا يصبح القارئ منتجاً لنص بعد أن كان متفرجاً عليه. وما ينتهي إليه بارت بعد عرض سريع لنظرية "موت المؤلف" هو أنه "... لكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة "فموت المؤلف هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة"(٤٠).

وهنا أود أن أشير إلى ملاحظة أساسية أجسد بموجبها مدى التقاطع والتضافر بين السيميائية والتفكيك، فهذه المبادئ التي صاغها بارت نجد لها تقابلات نظرية في الحقل التفكيكي، فموت المؤلف مثلاً يعد من النقاط الجوهرية التي نادى بها جاك دريدا، والتناص ليس معلماً سيميائياً فحسب، بل نجده أيضاً في صلب أطروحات التفكيكيين، ثم إن تعدد المعنى وانفتاح النص كلها مقولات عرفت رواجاً في سوق التفكيك فيما بعد.

هذا وقد درس عبد الله إبراهيم مختلف الاتجاهات السيميائية، فتوقف مطولاً عند "سيمياء الدلالة" بوصفه اتجاهاً جديداً تمظهر في كتابات بارت، حيث بحث وتباحث عناصر هذا الاتجاه، فعمل على تقسيمها إلى أربع ثنائيات، وهي كلها مشتقة من الألسنية البنيوية، وهي: "اللغة والكلام"، "الدال و المدلول"، "المركب والنظام"، "التقرير والإيحاء"، "الدالة الذاتية والدالة الإيجابية"(٤١).

ـ هذه الثنائيات تنبع في مجملها من الدرس السوسيري، فتفيض بلآلئها على الساحل السيميائي البارتي، فتغدو بارتية في تجذرها، سوسيرية في تجذرها، غير أن التأصل والتجذر لا ينفي بعض التعارضات الجوهرية بين الحقلين.

ـ في الحقل الألسني:

"إذا كانت الألسنية تميز بين اللغة والكلام، وتجعل وجودهما ضرورياً لها، فإن السيميائية لا تفرق بينهما، ففي الأول يستحيل أن توجد لغة من دون أن يوجد كلام، وفي الثانية لا بد أن تتعاقب اللغة والكلام من غير أن ينطلقا معاً من المنطلق نفسه. فاللباس الذي تصفه صحيفة من صحف الأزياء بوساطة اللغة المنفصلة يعد لغة على مستوى التواصل اللباسي، وكلاماً على مستوى التواصل اللفظي"(٤٢)، والشيء نفسه ينسحب على ثنائية: الدال والمدلول، فمن المعروف أن العلامة في التصور السوسيري والبارتي ـ على حد سواء ـ تتكون من وحدة ثنائية المبنى الدال والمدلول، وما يميز السيميائية عن اللسانيات هو أن دلالة العلامة في المنظور السيميائي "تنحصر في وظيفتها الاجتماعية، هذه الوظيفة رهينة بالاستعمال، وهذا الاستعمال مشروط لحلول وقته وأوانه، وهذا الوقت والأوان ليس شيئاً غير علامة لهذا الاستعمال. إن المعاطف تلبس وقاية للحس من البرد ومن الأمطار، أي أنها لا تستعمل إلا حين يحين وقت البرد والشتاء"(٤٣). هذا على سبيل الإيجاز لا الحصر.

اللذة:

بدا الاهتمام واضحاً في كتابات بارت بما أسماه "باللذة" في عنونته لواحد من كتبه بـ "لذة النص"(*) وثمة مرجع هام عمد فيه المؤلف إلى تحليل مجمل الأفكار البارتية المنشورة في هذا الكتاب(**) فالنص مشدود إلى اللذة من كل جانب، إنه الفضاء "الذي لا تعرف فيه لغة حاجزاً عن أخرى وحيث اللغات تمر"(٤٤) (تجري، تدور، تنتقل).

وما نستخلصه من النقاط السالفة الذكر أن نظرية النص عند بارت معناها أن السيميائية تستلزم عدداً من المبادئ أو الأسس والأداءات

وما يُؤوّل هذه المبادئ هو الدليل، ويثنيها تعدد المعنى وتفجيره ويثلثها موت المؤلف ويربعها اللذة.

أما الإجراءات فتتمثل في النتوءات، التلاعب بالكلمات، التعدد الدلالي، الحوارية، الكتابة البيضاء، اللامحتملات، قلب العلاقة بين الكتابة والقراءة.

ج ـ جوليا كريستيفا (Julia Kristeva):

إذا كانت السيميائية البارتية تمثل ردة فعل، بل قلباً لبعض أطروحات سوسير، فإن السيميائية الكريستيفية تمثل هي الأخرى ردة فعل على سيميولوجية التواصل لدى بويسنس وبريبطو ومونان، والتي تحصر وظيفة السيميولوجية في التواصل أساساً ما يشكل جانباً واحداً لها بيدها في خدمة اللسانيات، وهو الأمر الذي مهد السبيل لكريستيفا في إمكانية إلحاق السيميولوجيا بالعلوم الأخرى ودمجها فيها، ومن هذه العلوم: الرياضيات والفيزياء والمنطق.

يضاف إلى ذلك العلوم الإنسانية كالماركسية والفرويدية، هادفة بذلك إلى جعل السيميولوجيا "علم النقد أو/ نقد العلم"(٤٥). بوصفها ملتقى العلوم ولغتها الواصفة.

وفي هذا الموضع نجد كريستيفا تتفق مع بارت، وسندرس بيرس اللذين عملا على توسيع الفضاء الذي تشغله السيميائية كموضة نقدية معاصرة، فهي إذن لم تأت بشيء جديد، عدا نظرتها المتميزة للنص.

والمتتبع لمختلف الخطوات التي سلكتها جوليا يجد أن نظرتها للنص تتحدد بمفاهيم دقيقة، تقول: "النص مثل جهاز تراسلي "يعيد توزيع نظام اللغة وذلك بأن يعالق من الكلام التواصلي الهادف إلى الأخبار المباشرة وبين مختلف أنماط الملفوظات الداخلية والالتزام بها"(٤٦)، وبموجب هذا التفكير تتحول الصورة لدى كريستيفا إلى صورة إنتاجية، وهو الشيء الذي يعني:

١ ـ إن علاقة النص باللغة التي تتموضع فيها هي علاقة إعادة توزيع (هدم/بناء).

٢ ـ إن النص هو بناء النصوص، في فضاء نصي تلتقي فيه مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى، ويبطل أحدها مفعول الآخر(٤٧).

إن المتمعن في هذه التعاريف البسيطة للنص يمكنه القبض على بعض المصطلحات الرئيسية التي تحدد المفعول المفهومي للنص كما تمثله الناقدة البلغارية جوليا، هذه المصطلحات هي:

- الممارسة الدالة.
- الإنتاجية.
- التدليل.
- النص الظاهر والنص المولد.
- التناص.

الممارسة الدالة:

معناها أن السيميولوجيا باستطاعتها إدراك الأنساق، وهي بذلك تعد منهج العلوم الإنسانية، لأنها تعتبر الممارسات السوسيوتاريخية، أما فيما يخص الإنتاجية فقد ألفينا جوليا تفرق بين الممارسة الدالة ونمط الإنتاج، حيث إن "الممارسة الدالة ونمط الإنتاج لا يتضمنان أي تفريق أساسي بينهما يجب إصلاحه، إنما أصلياً لنمط إنتاج الرموز، أي لنفس النمط الإنتاجي للمجموعة السوسيو اقتصادية"(٤٨)، وهنا نلحظ اتكاء كريستيفا على عطاءات الموروث الماركسي والفرويدي دون أن نتناسى استفادتها من الفلسفة الظواهرية لهوسلر وهيدجر، فقد تناول ماركس بالدرس والتحليل أنماط الإنتاج وعلاقاته وقواه ووسائله، كما أن فرويد هو

الآخر قد طرح الحلم كإنتاج ووصل إلى النقطة الثالثة (التدليل وهو "عمل تفريقي، تنضيدي، تجابهي، يمارس داخل اللغة ويودع على سطر الذات سلسلة تواصلية ونحوية"(٤٩). فالتدليل إذا يجعل من النص فضاء متعدد الدلالة قبل أن يكون نصاً مفتوحاً ذا دلالة غير نهائية. والنقطة الرابعة هي النص الظاهر والنص المولد، فالأول هو "المجال الذي لا يعرف الذات، لأنه خارج عنها، كما أنه خارج الزمانية والشخصية"(٥٠)، إنه كما ترى كريستيفا، بنية وليست بنية تلفظ وليس ملفوظاً إنه ليس بالدال بل هو "جميع الدوال اللانهائي"(٥١).

والنقطة السادسة هي التناص (Intertesetuoit) وهو "تلاق بين نصوص، حيث تقرأ على الأقل نصاً آخر"(٥٢)، كل نص هو "امتصاص وتحويل لنص آخر"(٥٣)، هذا هو المفهوم العام للتناص في كتابات جوليا، وهو المفهوم الذي أشبعه جيرار جنيت بحثاً، إذ لم يقف عند حدود التناص بل تجاوزه إلى البحث في التعالق النصي فهو يعرفه بقوله: "كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو سرية مع نصوص أخرى"(٥٤)، وقد قسم جنيت التناص إلى خمسة أقسام هي: التناص، النص النظير، ما وراء النص، النص الأعلى، جامع النص(٥٥). هذه هي مجمل النقاط التي يتحدد فيها وينكشف في فضائها التصور السيمياتي للنص الأدبي، كما طرحته جوليا في النقاط السالفة الذكر.

جوليا وهي ترسي أساساً صلباً لنظريتها السيميائية تكون هي الأخرى قد تأثرت بأطروحات سوسير، و يتضح ذلك في معرض حديثها عن البرغراماتية، فمن مفهوم البرغرام لدى سوسير أقامت كريستيفا مفهوماً جديداً أطلقت عليه مصطلح "البرغراماتية" فقدان النظمية الذي هو "خصوصية اللغة الشعرية التي تظهر وكأنها لها معنى"(٥٦)، هذا هو التصور البرغراماتيكي يتمثل اللغة الشعرية بوصفها لغة غير نهائية، والنص الأدبي هو نص مزدوج، كتابة ـ قراءة والذات القارئة تصير في النهاية هي الأخرى نصاً.

٤ ـ الإشكالات النظرية والتطبيقية:

أ ـ على المستوى النظري:

إن النطاق الذي تشغله السيميائية والذي يتمظهر في علاقاتها الوطيدة بمجموعة من العلوم والمعارف، إنه نطاق يحول بينها وبين إمكانية التمركز في قلب النقد، نقول ذلك انطلاقاً من بعض الإشكالات النظرية، يأتي في مقدمتها مشكلة المفهوم، ففي تعدد المفاهيم والتعاريف وتباين الخلفيات المنهجية والمنطلقات النظرية لدى أقطابها، كل هذه المسائل تحول بين المعرفة السيميائية المبلّغة والقارئ ويتمظهر ذلك في جانب من جوانب القطيعة بين القارئ العربي والنظرية السيميائية.

إن هذه الاضطرابات المعرفية والمفهومية في الحقل السيميائي والمتمظهرة في تعدد المفاهيم أو المبادئ لدى منظريها، وفي ظل هذا التعدد تأتي اعترافات السيميائيين أنفسهم

بقصور السيميائية وضحالتها، فـ ج. كوكي (J. Koky) يقرّ بأن الحديث عن السيميائية "يجري في اتجاهات مختلفة وبلا تمييز"(٥٧). وغريماس (Grimas) نفسه يعترف وبكل صراحة عام ١٩٣٧ بأن السيميائية قد تكون موضة، ولم يستبعد أن يكفّ عنها الحديث في مدة لا تتجاوز ثلاث سنوات(٥٨)، ويرى تودوروف أن السيميائية بقيت مجرد مشروع أكثر منه علماً وبقيت الجمل التبني تنبأ بها سوسير مجرد أمل(٥٩). وما نستشفه من هذه التصريحات هو أن السيميائية باتجاهاتها المتباينة بقيت مجرد اقتراحات أكثر من كونها مجالاً معرفياً متميزاً، هذا عن مشكلة المفهوم.

وفيما يخص تعدد المصطلح، فقد أحصى باحث معاصر وهو عبد الله بوخلخال هذا التعدد، فبلغ به ما يقارب تسعة عشر

مصطلحاً، ومن ذلك: السيميائية، السيميولوجية، علم العلامات، الدلائلية،... إلخ"(٦٠). ويبدو لي أن مشكلة المصطلح هي مشكلة ثانوية ذلك لأنه مهما تعددت المصطلحات تظل مفاهيمها واحدة في الأغلب الأعم، فالمصطلحات الرديفة لمصطلح السيميائية كلها تحيل إلى مضامين المنهج نفسه، سواء على المستوى النظري أم الإجرائي، فعلى صعيد الدلالة المصطلحية، لا فرق بين مصطلح السيميائية والسيميولوجيا، فهما مصطلحان مترادفان، بل إن ترادفهما ينبع أساساً من واحدية تجذرهما وانحدارهما من منحدر واحد هو علم الطب، فهما يدلان "على علم في الطب موضوعه دراسة العلامات الدالة على المرض"(٦١).

إن القول بواحدية المفاهيم وتماثيلها لا يلغي أبداً بعض التعارضات الجوهرية بين مختلف الاتجاهات السيميائية، وندلل بالاختلاف في زاوية النظر لبنية النص بشقيها الظاهر والخفي، حيث يقع الاختلاف فيما يخص العناصر المكونة لهذه البنية، ولعل هذا ما جعل مثلاً سيميائية غريماس تشمل القواعد التي يخضع لها (العالم السردي) (فيقع الاهتمام خاصة بالبناء الوظائفي، تختل العلاقات بين الفاعلين أو القوى الفاعلية في مستوى العمودي والأفقي...)(٦٢).

أما البنية الظاهرة (فإنها تتركب من الصياغة التعبيرية)، إذ يهتم الناقد بتحليل خصائص الشكل الأدبي والخصائص الأسلوبية) كما يحلل (علاقة اللغة بالسياق الخارجي). وفي مقابل ذلك نجد سيميائية جوليا كرستيفا تطمح إلى التعمق في المنهج الاجتماعي في النقد وتأصيل النظريات القولدمانية Goldmadilocien كما يحاول هذا الاتجاه استيعاب معطيات التحليل النفسي وصهرها ضمن التحليل الاجتماعي). والبنية العميقة تتكون من العوامل الخارجية التي عملت على ظهور النص الأدبي، من ظروف اجتماعية واقتصادية وثقافية ونفسية في حين أن البنية الظاهرة تتكون من البنى اللغوية الخاضعة للقواعد التركيبية والإبلاغية(٦٣).

وهكذا نلحظ كيف أن منطق الاختلاف يمس بأصابعه اتجاهين سيميائيين ادعى النقاد أنهما ينتميان إلى شجرة نسب واحدة، اختلاف تمتد أنامله من ناقد لآخر بين غريماس وجوليا، كل واحد بحسب ما تمليه عليه إيديولوجيته، اختلاف مس بؤرة النظر للبنية الظاهرة والعميقة فكان التميز بينهما واضحاً، والسر في عدم انفراج الزاوية النقدية بين جوليا وغريماس مرده إلى أن الأرضية الألسنية للاتجاهين كانت واحدة، فالأصل الألسني هو الذي أنبت فيهما مثل هذا التقارب في الطرح لدى كل من غريماس وجوليا، ولاسيما على المستوى الإجرائي.

أعود إلى مشكلة تعدد المصطلح، أقول مستطرداً ومفصلاً إنه مهما تعددت المصطلحات تظل شحناتها النظرية واحدة بل إن المشكلة لا تخط خطوطاً. ولا ترسم أحجاماً سوداوية على جبين النقد السيميائي لأن المشكلة تزول بزوال وعي وإدراك القارئ لهذا التعدد والذي يبقى دون إدراك المدار أو المفهوم الذي تشغله السيميائية. وما دام العجز في هذا المفهوم في علاقاته بالآفاق المعرفية والجمالية للنص، لا بد إذن من أن ينصب النقد حول هذا المفهوم بوصفه بؤرة الإشكال.

ب ـ على المستوى الإجرائي:

ما يجب أن نؤكد عليه هو أن أزمة النقد السيميائي لا تنبثق كلية من تلك الإجراءات التطبيقية وإنما تنبثق أيضاً من قصور المفهوم الذي يشغله النقد السيميائي، ذلك لأن الإجراء التحليلي ما هو إلا معلول أو نتيجة لعلة أو مقدمة لازمة لزوماً ضرورياً عما يفرزه المفهوم ولو كانت أزمة هذا النقد في ممارسته الإجرائية ما كانت هناك تصريحات السيميائيين المنظرين أنفسهم بالأزمة.

وإذا كان منظرو السيميائية في الغرب قد صرحوا بمعضلة السيميائية، فإن النقاد العرب

الذين أسسوا للسيميائية في وطننا العربي لم يتوانو في ذلك. وهذا ما يجسد اعترافهم بأزمة هذا النقد، فـ: محمد مفتاح يتساءل عن فعالية النقد السيميائي فيجيب عن استخدامه للسيميائية بعضها آفاقاً لا واقعاً.

وعبد المالك مرتاض المهموم بالسيميائية يتساءل وفي أكثر من موضع ـ من أين؟ إلى أين؟ وبأي منهج نقتحم النص؟(٦٤)، تساؤلات كثيرة تقود الناقد عبد المالك مرتاض إلى المزج في كثير من الأحيان بين السيميائية والتفكيكية، وهذا ما نلاحظه في دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لـ: محمد العيد آل خليفة، الذي ألفها سنة (١٩٨٧) ونشرها سنة (١٩٩٢) وكتاب "تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق الذي ألفه سنة (١٩٨٩) ونشره سنة (١٩٩٥).

إن هذا التضافر بين السيميائية والتفكيكية في عملية إجرائية واحدة نعده من دون هوادة مغالطة نقدية، إنها تكشف عن قصور الحقلين ويتمظهر ذلك التركيب الاستدعائي بين السيمياء والتفكيك، فلو كانت السيميائية قادرة على استنباط الروح الجمالي للنص ما كان مثل هذا الاستدعاء.

وإلى جانب عبد المالك مرتاض نلتقي بعبد الله محمد الغذامي الذي عرف بتحليقه في فضاء السيميائيات غير المحدودة الفيناء يصرح وبأعلى صوت باحثاً عن منهج يتسق وينسجم مع ذاتنا وثقافتنا "أي منهج نقدي نأخذ به، وأي رأي نسعى إلى تكوينه، أي مدرسة نشكلها، لن تكون كلها سواء حوافز غرست ـ من قبل ـ في جبين الزمن السابق لوجودك بل مكونة لوجودك وليس إلا بعض صناعتها"(٦٥) وأمام هذه الحيرة والاضطراب المنهجي نتساءل من جديد عن الآفاق التي ينفتح عليها المشروع السيميائي، وهو تساؤل آخر يفصح عن أزمة السيميائية مرة أخرى. ترى ما دلائل التصريحات السالفة الذكر من النقاد السيميائيين عرباً وأجانب؟

وهل ما تدعو إليه السيميائية واقعاً بالفعل في نطاق علم اللسان؟ وإلى أي مدى يمكن اعتبار السيميائية علماً صارماً، ومبدع العلامة فيها هو الذي يدرس العلامة؟ أي: ربط العلامة بمرجعها، وكيف يمكن للسيميائية أن تكون علماً موضوعاً وهي تختفي خلف البدائل اللسانية (الكتابة، العلامة، النص) وهي متغيرات أو على الأقل عرضة للتغيير؟ وإذا كانت السيميائية تحاول الربط بين الأنساق كأنظمة رمزية، وبين ما تثيره هذه الأنساق من إيحاءات ودلالات، كإشارات المرور والألوان الثلاثة... إلخ.

إنها خطوة إيجابية ترتقي بالنص صعداً في سلم الحضارة الجمالية، غير أن هذا الارتقاء سرعان ما يتم وأده وذلك في اللحظة التي تعلن فيها السيميائية ـ بأسسها ومفاهيمها ـ دخولها على النص الأدبي دخولاً آلياً، وسؤال النقد السيميائي خاصة والنقد الاحترافي عامة ليس هو مجرد سؤال عن فكرة المرجعية كما ادعى عبد الله محمد الغذامي، فالغربيون لهم مناهج نقدية وهذه المناهج لها أصول فلسفية قامت عليها واستمدت منها عطاءها النظري، لكن هذه المناهج استنفدت لاستنفاد أصولها الفلسفية، فالجذر الفلسفي يستنفد، والذي لا يستنفد هو التصور النابع من الإبداع.

ونود الإشارة هنا إلى أن النقد الاحترافي الألسني سواء أكان بنيوياً أم سيميائياً أم تفكيكياً لا يمكن لهذه الموضات النقدية أن تأخذ موقعها الصحيح ضمن الخارطة النقدية الجديدة ـ باستراتيجياتها الجمالية ـ إلا في ضوء سؤال المفهوم فقط، المفهوم الذي لقي تحديداته وتقنياته في كتابات الشعراء المنظرين عرباً كانوا أم أجانب.

والثابت لا المتحول أن الجمال الذي نتحسسه في العمليات السيميو إجرائية مرده إلى التصور الذي يمتلكه المبدع الناقد عن النص، فالتضافر بين آليات هذا التصور الشاعري، وآليات المنهج السيميو بنيوي هو

الذي أدى ويؤدي وسيؤدي إلى موطن الجمال في النص الشعري، بوصفه صديقاً لعوباً أو جاذبية مجهول، تشدك شداً وتؤزك أزاً.

هوامش الدراسة

(١) ـ بيار جيرو، علم الإشارة، ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات بيروت ط ١، ص ١٠، ١١.
(٢) ـ سيزا قاسم، مدخل إلى السيميوطيقا،ص ١٤
(٣) ـ بيار جيرو، علم الإشارة، ص ١٨.
(٤) ـ ينظر: فردنان دي سوسير، محاضرات في اللسانيات العامة، ١٩٣ ثم ينظر: عمار شلواي، السيمياء، المفهوم والآفاق، محاضرات الملتقى الوطني الأول "السيمياء والنص الأدبي"، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ٢٠٠٠، ص ١٦.
(٥) ـ بيار جيرو، علم الإشارة، ص ٩.
(٦) ـ إبراهيم صدقا، السيميائية، مفاهيم، اتجاهات أبعاد، محاضرات الملتقى الوطني الأول "السيمياء والنص الأدبي"، ص ٧٧.
(٧) ـ ينظر: تقديم عز الدين مناصرة لكتاب: ميشال أريفيه، جان كلود جيرو: السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين مناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٢، ص ٢٣.
(٨) ـ ميشال أريفيه، جان كلود جيرو: السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عز الدين المناصرة، ص ٢٤.
(٩) ـ ينظر: عادل فاخوري: علم الدلالة عند العرب، ص .
(١٠) ـ المرجع نفسه، ص ؟.
(١١) ـ ينظر تقديم مازن الوعر لكتاب: بيير جيرو: علم الإشارة (السيميولوجيا)، ترجمة: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٩٨، ص ٩ ـ ٢١.
(١٢) ـ ميلكا إفيتش: اتجاهات البحث اللساني، ترجمة: سعد عبد العزيز مصلوح، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ٢٠٠٠، ص ٣٥٢.
(١٣) ـ فرديناند دي سوسير: محاضرات في اللسانيات العامة، ترجمة: غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، ط ١، ١٩٨٦، ص ٢٧. ثم ينظر: ميشال أريفيه وجان كلود جيرو: السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم، عز الدين المناصرة، ص ٢٨، ٢٩.
(١٤) ـ فرديناند دي سوسير: محاضرات في اللسانيات العامة، ص ٢٧، ٢٨.
(١٥) ـ ميشال أريفيه وجان كلود جيرو: السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، ص ٣٠.
(١٦) ـ جوناثان كلر: الشعرية البنيوية، ص ٢٩.
(١٧) ـ ميشال أريفيه وجان كلود جيرو: السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، ص ٣٠.
(١٨) ـ فرديناند دي وسير: محاضرات في اللسانيات العامة، ص ٨٧.
(١٩) ـ ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون: في معرفة الآخر. مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٩٦، ص ٧٥.
(*) ـ يراجع في هذا الصدد ما كتبه ليونارد جاكسون عن أهم المؤثرات السوسيرية في كتابي "درس في السيميولوجيا" و"النظام والموضة" لرولان بارت معرباً في الوقت نفسه عن التعارضات البارتية ضمن كتاب: ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية. الأدب والنظرية البنيوية، دراسة فكرية، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ٢٠٠١، ص ٢٢١، ٢٢٢.
(٢٠) ـ ينظر: ميشال أريفيه وجان كلود جيرو: السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، ص ٢٦.
(٢١) ـ أعمال ملتقى "الأدب الجزائري في ميدان

النقد". السيميائية والنص الأدبي، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة عنابة، ١٩٩٥، ص ١٠

(٢٢) ـ ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون: في معرفة الآخر. مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص ٧٨

(٢٣) ـ المرجع نفسه، ص ٧٨، ٧٩. ولمزيد من التوسع يراجع: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا (أنظمة العلامات)، مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٤٢.

(٢٤) ـ سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات. مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، ص ٣١.

(٢٥) ـ المرجع نفسه، ص ٣٣.

(٢٦) ـ المرجع نفسه، ص ٣٤.

(٢٧) ـ ميشال آريفيه وجان كلود جيرو: السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، ص ٢٧.

(٢٨) ـ عبد الله إبراهيم وآخرون، في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص ٨٢، ٨٣.

(٢٩) ـ المرجع نفسه، ص ٢٨.

(٣٠) ـ ينظر مارك انجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد الميداني، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط ٢، ١٩٨٩، ص ٦٢.

(٣١) ـ ينظر عبد الله إبراهيم: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص ٩٦.

(٣٢) ـ المرجع نفسه، ص ٧٧.

(٣٣) ـ محمد نظيف: ما هي السيميولوجيا، إفريقيا الشرق، ط ١، ١٩٩٤، ص ٤٦.

(٣٤) ـ عبد الله إبراهيم: في معرفة الآخر، ص ٩٧.

(٣٥) ـ عمر أوقان: النص والسلطة، إفريقيا الشرق، ط ٢، ١٩٩٤، ص ٤٨.

(٣٦) ـ المرجع نفسه، ص ٤٩.

(٣٧) ـ رولان بارت: درس في السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٦، ص ٨٦.

(٣٨) ـ المرجع نفسه. ص ٥٠.

(٣٩) ـ المرجع نفسه، ص ٥٠.

(٤٠) ـ رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط ١٩٩٤، ص ٢٥.

(٤١) ـ عبد الله إبراهيم، في معرفة الآخر، ص ٩٩

(٤٢) ـ المرجع نفسه، ص ٩٩، ١٠١.

(٤٣) ـ المرجع نفسه، ص ٩٩، ١٠١.

(*) الصادر عن دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ترجمة فؤاد صفا والحسين ـ سبحان، ١٩٨٨.

(**) ينظر عمر أوقان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، ١٩٩٦م.

(٤٤) ـ عمر أوقان: النص والسلطة، ص ٥١.

(٤٥) ـ المرجع نفسه، ص ٥٢.

(٤٦) ـ المرجع نفسه، ص ٥٣.

(٤٧) ـ المرجع نفسه، ص ٥٣.

(٤٨) ـ المرجع نفسه، ص ٥٤.

(٤٩) عمر أوقان: النص والسلطة، ص ٦٠.

(٥٠) ـ المرجع نفسه، ص ٦٣.

(٥١) ـ المرجع نفسه، ص ٦٣.

(٥٢) ـ المرجع نفسه، ص ٦٣.

(٥٣) ـ المرجع نفسه، ص ٦٣.

(٥٤) ـ المرجع نفسه، ص ٦٧.

(٥٥) ـ ينظر جيرار جينيت: مدخل إلى النص الجامع، ترجمة عبد العزيز شبيل، مرتجعة حمادي حمود، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٩٩م.

(٥٦) Semiotike recherché pour une semanalisecoll points. Ed seuil paris guila kriateva 1969 p 114.

(٥٧) ـ أعمال ملتقى (الأدب الجزائري في ميزان النقد) ص ٢٨.

(٥٨) ـ المرجع نفسه، ص ٢٨.

(٥٩) ـ المرجع نفسه، ص ٣٣٥.

(٦٠) المرجع نفسه، ص ٧٥.

(٦١) O ducro T et. Todorov: dictionnaire en cifeclozedie des scoences du langages leve publication. Edition du seuil. 1972 p 115.

(٦٢) ـ ينظر محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيمياء والنص الأدبي) ص ٣٠.

(٦٣) ـ بيار جيرو: علم الإشارة، ص ٩ ثم ينظر

قريش بن علي: السيميائية التاريخ والأسس العلمية، محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيمياء والنص الأدبي) ص ٣٠.

(٦٤) ـ عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، ١٩٨٥، ص ١٦٠.

(٦٥) ـ المرجع نفسه، ص.

❑❑

مقاربـــة سيميائية في ترجمة الخطاب الإشهاري

د. سعيدة كحيل

الملخص:

يولد الخطاب الإشهاري من رحم الصورة و الرمز، مندرجا ضمن الممارسة الثقافية الاجتماعية ، مستهلكا المستوى الاقتصادي و معتمدا على اللغة في استعماله للمتخيل الرمزي السيميائي ، مستفيدا من وسائل الإعلام في صنع التأثير . يعمد الإشهاري إلى الإغواء للسيطرة على ذات تعيش المكبوت في شكل حاجات يومية دون أن يصرح بالغرض الأساسي من العرض . يصبح الأشهار صناعة العصر حين يتحول إلى ضرورة ، يقول روبير كيران : " إن الهواء الذي نستنشقه مكون من الأكسجين والنتروجين و الاشهار".

حين يقتحمنا الخطاب الاشهاري بلغات أخرى نشعر بجدوى الترجمة و أهمية دورها في النقل اللغوي و الثقافي و تجاوزها إلى الإنتاج باللغة الهدف عبر صنع التكافؤ في المستويات المعرفية رغم الاختلافات الجذرية و تأثيرها على ظلال المعاني و ميزان القيم ، خاصة في ظل سوء الإقتباس و التداخل و الترجمة الحرفية . ذلك أن الخطاب الإشهاري يتميز أساسا بالاختصار و الحذف و قلب التركيب و الحشو اللغوي. كما أنه يتكون أساسا من النسق اللساني و النسق الأيقوني البصري ، حيث يطرح هذان النسقان في الترجمة الإشهارية إشكالية حقيقية يستنفذ فيها الأستاذ و الطالب مهارات استقبالية إنتاجية كالقراءة و مهارات إبداعية كالفهم و التمثل . ويبقى النسق الأول قاصرا أمام بلاغة الصورة المتجملة بالألوان و التمثيل و الإيحاء و الدلالة. لذلك يعمد الإشهاري إلى شحن الرموز بالصور البلاغية ذات الإنزياحات التعبيرية التي لها دور افتان المتلقي في دعوته للجمال و الفن و الغنى و الشهرة ، ملغيا عالم الزمن – فارضا قانونه الخاص و هو الأبدية- مستعملا أدلة تتجاوز حدود المنطق إلى صنع الحلم و العجائبية . وكيف يمكننا في درس الترجمة و عبر التعليمية أن ننقل كل هذه المتناقضات ؟

إن الرجوع إلى التأسيس النظري و الممارسة التطبيقية من خلال تطويع الذخيرة المعرفية للسيميائية المتمثلة في دور المنهج في نقل هذا المأثور الفكري و الإعلامي والذلك كان المبحث التأصيلي ضرورة منهجية للتعريف بالمصطلح وطبيعة التطبيق والتوظيف في مستوى الخطاب المتخصص.

مبحث تأصيلي:

نتعرض في بداية الدراسة إلى تأصيل المصطلح ومنه المنهج السيميائي بالعودة إلى موسوعة علوم اللغة (*)..

السيميائية Sémiotique و السيميولوجيا Sémiologie ..، مصطلحان يتجذران في اللغة اليونانية في : (Sémeion) والتي تعني العلامة (Signe) .

و المصطلح الفرنسي السيميائية Sémiotique ترجمة عن الإنجليزية "سيميوتيكس" (Sémiotics) الذي استعمله لأول مرة في القرن ١٨ الثامن عشر (XVIII) الفيلسوف الإنجليزي" جون لوك " (John Locke) معلنا ميلاد هذا العلم الذي طوره" شارلز ساندرز بورس" (Charles Sanders peirce) (١٨٣٩ – ١٩١٤) و" شارلز موريس" (Charles morris). فأما مصطلح السيميولوجيا (Sémiologie) فقد استعمله" فردينالد دو سوسير" (Férdinand DE saussure) و تبنته المدرسة البنوية في فرنسا. ويمكن أن نذكر" كلود لوفيس ستراوس" (Claude Lévi-Straus) في مجال الانتولوجيا و" رولان بارت " (Roland Barthes) و"جوليا كريستيفا " (Gulia Kristeva) في مجال تحليل الأدب.

إن السيميولوجيا الفرنسية تتميز بطابعها اللساني و بصفة عامة فإن السميائية هي دراسة لكل نظام معنى لغوي.

إن العلاقات الاجتماعية و الفنون و المعتقدات و قوانين الألبسة، التي ليست أنظمة شفوية يمكن دراستها سيميائيا. بالنسبة لسوسير، فالسيميولوجيا هي " العلم الذي يدرس حياة العلامات داخل المؤسسة الاجتماعية ." ونستطيع أن نجد فيها ما يميز كل لسان عن الآخر كالبعد التركيبي (ويمثل العلاقة الشكلية بين العلامات) و البعد الدلالي (ويمثل العلاقة بين العلامات ومعانيها) و البعد البراغماتي (ويمثل العلاقة بين العلامات و مستعملها داخل مقام الاتصال).

يمكن اعتبار السيميائية من حيث طبيعتها دراسة نظرية لكل ما هو رموز و نحو وأنظمة و عقود، كذا كل ما له علاقة بإرسال المعلومة. وتصنف السيميائية مختلف أنماط العلامات وفق وظائفها. ويمكن لها أن تهتم بما يميز استعمال الحيوانات للعلامات و استعمال الناس لها، ومحاولة توضيح العلاقة بين الاتصال الحيواني و تطور لغة الإنسان.

١- التصورات و مجالات تطبيق السيميائية:

تؤسس السميائية على ثلاثة تصورات " concepts" أساسية: تصور الرمز و تصور العلامة ثم تصور النظام.

بالنسبة للسميائية فإن كل لغة بمعناها الواسع هي رمز ينبني على تنظيم مجموعة من العلامات. و من الواضح أن دراستها في قسمها الأكبر تبنى على التأويل Interpretation .

وحسب نظر موريس (Mauris) مثلا " فإن شيئا ما لا يعد علامة " إلا لأنه أول كعلامة شيء ، فالسيميائية ليست خزان معارف: فهي رؤية وتأويل دائم..

- ونستطيع أن نطبق هذه النظرية على عدد كبير من الوظائف الإنسانية، ولنأخذ مثلا حالة الفن، يشير الرسام هنري ماتيس (Henri MAtisse) إلى أننا في الإبداع الفني نبتكر علامات لا قيمة لها إلا لحظة إبداعها، وفي إطار العمل الذي يبين أين نجد المكان المناسب لها و أنها خارج هذا الزمن وهذا الإطار لا قيمة لها .

و لهذا فإن الرسم والموسيقى والسينما تحلل كأنظمة علامات قائمة بذاتها وبالمثل ندرس سميائية الثقافة.

٢* السيميائية واللسانيات:

أ- العلاقات المتميزة:

للسميائية واللسانيات علاقات متميزة، فيمكن أن تدرس اللسانيات وفق الرؤية السميائية، فإذا اعتبرنا الألسن أنظمة للعلامات، تصبح الدراسة اللسانية فرعا من السيميائية اللغوية.بالنسبة لسوسير فإن العلامات اعتباطية تماما وتحقق أكثر من غيرها الإجراء السميائي لأجل هذا كان اللسان أكثر أنظمة التعبير تعقيدا وانتشارا وأكثر

تميزا عن غيره.

في هذا المعنى يمكن للسانيات أن تكون العلم الذي يحوي السيميائية على الرغم من أن اللسان ما هو إلا نظام لغوي خاص.

و من حيث التاريخ فإن كلا العلمين تزامنا في التطور ،فقد أعارت التصورات للفونولوجيا (علم الأصوات) و استلهمت أعمال رومان جاكبسون (Roman jakobson)" ولويس ترول يلمسلف" (Louis trolle Hjelmslev)

ب- أهمية اللسان:

عد اللسان عند السميائيين أهم أنظمة العلامات حيث اقترح بارت (Barthes) مثلا إدماج السيميائية في اللسانيات. بالنسبة له فإن العلامات غير اللسانية تحددها اللغة. لأجل هذا اعتبرت اللسانيات في الستينيات علما قاعديا للعلوم الإنسانية بوساطته نستطيع تحليل كل لغة مهما كانت معقدة..

* لقد مارست السميائية تأثيرا قويا على بعض المجالات التقليدية للسانيات: كالتحليل الشكلي للنص الأدبي مثلا، كما ساهمت في جلب الاهتمام لمجالات هامشية بالنسبة للسانيات: كالتحليل و الاتصال غير الشفوي (لغة الإشارات مثلا).

لقد كان دور السميائية رئيسيا في تطور اللسانيات بعد سنة ١٩٤٥ ،كمااتسعت لتشمل في دراستها تقريبا كل العلوم الإنسانية فأما اللسانيات فقد نوعت مقاربتها للغة و اللسان وطورت مناهجها لتشمل حقول الإبداع كلها.

سبق أن قلنا إن السيميولوجيا (Sémiologie)تقوم بدراسة الدلائل أو العلامات في قلب الحياة الاجتماعية ولن" يعدو أن يكون موضوعها الرئيس مجموعة الأنساق القائمة على اعتباطية الدلالة" على حد تعبير سوسير -Saussure- الذي يقول كذلك في هذا الصدد:" ونستطيع – إذا- أن نتصور علما يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي، وهذا العلم يشكل جزءا من علم النفس العام. . وهو علم يفيدنا موضوعه في الجهة التي تقتنص بها أنواع الدلالات والمعاني. ومادام هذا العلم لم يوجد بعد فلا نستطيع أن نتنبأ بمصيره غير أننا نصرح بأن له الحق في الوجود وقد تحدد موضوعه بصفة قبلية. وليس علم اللسان إلا جزءا من هذا العلم العام ".وقد تزامن هذا الرأي مع مجهودات بورس(١٨٣٩-١٩١٤) الذي نحا منحى فلسفيا منطقيا. وأطلق على هذا العلم الذي كان يهتم به بـ "السيميوطيقا "SEMIOTIQUE " واعتقد تبعا لهذا أن النشاط الإنساني نشاط سيميائي في مختلف مظاهره .ويعد هذا العلم في نظره إطارا مرجعيا يشمل كل الدراسات . يقول وهو بصدد تحديد المجال السيميائي العام الذي يتبناه : " إنه لم يكن باستطاعتي يوما ما دراسة أي شيء- رياضيات كان أو ميتافيزيقا أو ديناميكا حرارية أو بصريات أو كيمياء أو تشريحا مقارنا أو فلكا أو علم نفس أو علم صوت، أو اقتصاداً أو تاريخ علوم أو ويستا (ضرب من لعب الورق) أو رجالا ونساء،أو خمرا، أو علم مقاييس دون أن تكون هذه الدراسة سيميائية "أما بيير غيرو Pierre -Guiraud-أحد أساتذة جامعة نيس الفرنسية- يعرف السيمائية قائلا:" هي علم يهتم بدراسة أنظمة العلامات ،و اللغات و الإشارات، والتعليمات...إلخ. مما يجعل السيميائية أصلا واللسان فرعا هذا يعني أن غيرو يذهب المذهب السوسيري غير أن رولان بارت Roland Barthes ينظر إلى المسألة بطريقة عكسية حين جعل المنهج يشمل دراسة الأساطير وأنظمة العلامات غيراللغوية كالأزياء والمأكولات والديكورات . أما أمبرطو إيكوفيستعمل مصطلح SEMIOTIQUEويعرفه في: البنية الغائبة La " structure Absenteالسيمائية ، هي علم العلامات أما المدرسة الفرنسية المعاصرة ممثلة في غريماس Greimasوكوكيه Coquet وأريفيArrivéإلخ...فإنها ترى السيميائية "

تأسيس نظرية عامة لأنظمة االأدلة. "

٣-مدارس السيميائية: - وهما على الأغلب :المدرسة الأمريكية المنبثقة عن بيرس والتي يمثلها كل من موريس وكارناب وسيبووك ، والمدرسة الفرنسية ممثلة في سوسير ومن أعلامها بويسنس وبرييطو وجورج مونان ورولان بارت ولحق بهم كريماس وبوشنسكي وجوليا كريستيفا. لكن ما يلاحظ على مارسيلو داسكال Marcelo Dascalهو إغفاله لاتجاه أو مدرسة تعد من أهم المدارس السيميائية، وهي مدرسة تارتو التي يمثلها كل من يوري لوتمان وأسبنسكي وبياتغورسكي وإيفانوف.

٤-مجال التوظيف السيميائي: أصبح المنهج السيميائي مجالاتطبيقيا في شتى المعارف والدراسات الإنسانية والفكرية والعلمية وأداة في مقاربة الأنساق اللغوية وغير اللغوية. وأصبح هذا التحليل مفتاحا لفك الترميز ومدخلا للفهم والافهام عبر التوقع والتأويل والقراءة. ومن مجالات التوظيف وأعلامه نذكر:- الشعر(مولينو- رومان جاكبسون- جوليا كريستيفا- جيرار دولودال- ميكائيل ريفاتير.

-الرواية والقصة: (كريماس- كلود بريموند- بارت- كريستيفا-تودوروف- جيرار جنيت- فيليب هامون.-. الأسطورة والخرافة:(فلاديمير بروب)-. المسرح(هيلبو- كير إيلام)-. السينما(كريستيان ميتز- يوري لوتمان)- الإشهار(رولان بارت- جورج بنينو -جان دوران. -الأزياء والأطعمة والأشربة والموضة (رولان بارت)-. التشكيل وفن الرسم:(بيير فروكستيل - لويس مارتان - هوبرت داميش - جان لويس شيفر) -. التواصل: (جورج مونان- برييطو)-الثقافة(يوري لوتمان- توبوروف- بياتيكورسكي- إيفانوف- أوسبنسكي- أمبرطو إيكو- روسي لاندي)--الصورة الفوتوغرافية:(العدد الأول من مجلة التواصل- رولان بارت -.القصة المصورة):بيير فريزنولد دورييل. -الموسيقى: (مجلة Musique en jeu في سنوات ٧٠- ١٩٧١ -.الفن: (موكاروفسكي).

٥-مقاربة سيميائية لترجمة الخطاب الإشهاري

يدور الحديث هذه السنوات عن العولمة و ضرورة الاتصال بين الشعوب التي لم تعد تفصلها السياسة و الجغرافيا بسبب انتشار وسائل الإعلام و الاتصال، وفي الوقت ذاته نلاحظ التطور الحثيث لشتى الميادين المعرفية و استهلاك التكنولوجيا.

ومما لاشك فيه أن اللغة هي الأداة الأولى للتواصل و مع وجود عدد لا متناه من اللغات، كان لابد من اللجوء إلى الترجمة ممارسة و تنظيرا و تعليما.

سنحاول في هذه الدراسة التطرق إلى ترجمة الاشهار من خلال مقاربة الخطاب و الصورة وإسهامها في إيجاد حلول لصعوبات الترجمة القائمة على ازدواجية النسق اللغوي و الأيقوني.

ماهية الخطاب الاشهاري:

ورد تعريف للإشهار في Le Robert القاموس الفرنسي لو روبار على أنه فن ممارسة فعل نفسي على الجمهور لغايات تجارية من وسائله : الإعلان التجاري و الملصق و النص .....الخ وميزته جماعية معروفة.

« La Publicité : le fait, l'art d'exercer une action psychologique sur le public à des fins commerciales ; réclame, publicité et marketing , affiche, texte, caractère de ce qui est public connu de tous » (1) .

يشير هذا التعريف إلى الأثر الذي يحدثه الخطاب الإشهاري في المتلقي و كذلك الهدف الخفي و المعلن عنه.و عموما فإن معنى المادة اللغوية يقودنا إلى مفهوم الوضوح و الانتشار .

إذا اعتبرنا ماهية الإشهار كفعل احترافي هي الوصول للمتلقي فإن ذلك يتم من خلال عمليات إبداعية متناهية موضوعها نقل الواقع و توظيفه في اللغة باختصار بلاغي تتبناه الأهداف و تعاضده الصور في علاقة موضوعية و تكاملية تمارس تأثيرها على المتلقي بشحذ عواطفه و افتتانه و خلق المنافسة داخله لتنتهي بأخذ القرار.

- بعض الومضات التاريخية عن الخطاب الإشهاري:

يمتد التاريخ الفعلي لميلاد هذه العلاقة بين الخطاب و الصورة أو الإشهار إلى القرن ١٩ في فرنسا و عبر الجرائد اليومية

سنة ١٨٣٦ Emile de Girardin حيث وظفت" إميل دو جيراردان) ضمنتها صورا إشهارية (La Presse) (إعلانا مصورا لبيع جريدة الصحافة لبعض المنتوجات الهامة ، و حينها ارتبط الإشهار بالاقتصاد .

و في سنة ١٨٥٧ أسست الشركة الأولى للإعلانات و صاحبها شارل بيفاني Charles Buvanier

و قد استغل الوسيط الإعلامي و هو الصحافة المكتوبة لنشر الخطابات الإشهارية النفعية. وبقي الأمر على حاله حتى نهاية الحرب العالمية الثانية...

و في سنة ١٩٧٠ أصبحت التلفزة الوسيط الثاني للرسالة الإشهارية ، تلاها الهاتف و الفاكس و حملة اللوحات الإشهارية كالأعمدة و الجدران ووسائل المواصلات و المعارض، وصولا إلى شبكة الانترنت(٢).

ولا يخفى علينا اعتماد وسائل الإعلام المـــختلفة في خطاباتها الإشهارية على الترجمة و ذلك باستيقاء المعلومات و إيصالها و الدعاية لها "كما أن الهيئات الرسمية في الدول المختلفة تعتمد على الترجمة في رصد وسائل الإعلام في الدول الأخرى و أهمها اليابان(٣).

- بين الدعاية و الإشهار:

« Propagande » إن كلمة دعاية تعني نشر الأفكار و التعريف بها و لم تكن ذات دلالة محددة.

لقد كان المفهوم وصفيا ثم اتسع الحقل الدلالي لها في نهاية القرن التاسع عشر و العشرين و أصبحت تشير إلى الدفاع عن أفكار ذات خصوصيات.

أما الإشهار فهو عملية تواصلية إنسانية، له استراتيجية إبلا غية قائمة على الإقناع ، تستعمل فيها كل وسائل الاتصال من كلمة وصورة و رمز في مجال التأثير على المتلقي، ودفعه إلى الاقتناع بالمنتوج و التسليم بأفضليته على غيره. و ليس غرضه الإخبار بطريقة محايدة و موضوعية بمزايا السلعة . إن الهدف هو بث الرغبة في الشراء و الاستهلاك و اتخاذ القرار بسرعة و ذلك بممارسة الأثر اللاشعوري الذي يدفع المتلقي إلى الانسياق.

إلا أن الإشهار و الدعاية ينطلقان من منطق تواصلي واحد، وكل منهما خطاب جماعي من خلال الفرد.

- تحديد المفاهيم و الغايات:

يقدم الخطاب الإشهاري دعوة إلى حياة خاصة تتسم بالجمال و الشهرة و الغنى من خلال اقتناء المنتوج و في هذا تقزيم للواقع و القيم و اختصار لهما في مفهوم الاستهلاك.

و يقوم مفهوم الخطاب الإشهاري بالأساس على فكرة الاتصال « La Communication »

و الرسالة ذاتها مشفرة متمثلة في اللغة المنطوقة أو المكتوبة في تناسقها مع الصورة، و المرسل هو الإشهاري، ثم المرسل إليه وهو المتلقي و أخيرا المقام و قناة التبليغ. و يمكن وصف الرسالة الإشهارية على أنها نوع من الخطابات الجماهيرية. فهي تتسم بخصوصية المقاربة المنهجية .

و إذا كان الخطاب الإشهاري عند"

رولان بارت متميزا بازدواجية نسقية لسانية «Didactique» و ايقونية فإنه في مجال التعليمية يبنى على فهم عملية الاتصال في إطار التقرير و الإيحاء ، و ضمن الممارسة المزدوجة في الترجمة بالمقابلة بين نظامين لغويين وثقافتين لأن فكرة الثقافة لدى المرسل و المرسل إليه باعتبارهما لم يشهدا المظاهر الثقافية نفسها تخلق السمات غير المميزة فيما يخص نوع الثقافة و شكلها و روحها، لأن اللغة تنقل إلى جانب الكليات اللغوية، مضامين أخرى مرتبطة بدورها في حياة الإنسان في المجتمع ، إنها الكليات الثقافية(٤).

إن الخطاب الإشهاري انجاز لغوي يهدف إلى صنع الاتصال و له منطق داخلي و مرجعي و له علاماته التي يستقيها من طبيعة الموضوع الذي يطرقه و الأهداف التي يسطرها له.

و عندما يقاربه المترجم فإنه يسعى إلى صنع التكافؤ بين الخطاب الأصلي و الخطاب المستهدف ، و نظرا لهذه الاختلافات الثقافية و تأثيرها على ظلال المعنى تنشأ إشكالية الترجمة الأولى. و ينــتج عنها سوء الاقتباس و ضعف استثمار التقنيات ذلك أن الترجمة في اقتحامها لعالم الإشهار تكتسب مسؤوليات جديدة تتجاوز عملية التحويل اللغوي إلى الإنتاج من خلال عمليات التكييف و المناملة و المقاربة التي هي أنواع:

فمنها " المقاربة السيميائية و هي أهم المقاربات و أنسبها لتحليل الخطاب الإشهاري إلى جانب المقاربة التداولية لأنها تجمع بين الصوت و الصورة و الموسيقى و الحركة والأداء و اللون و الإشارة و الأيقونة و الرمز و اللغة والديكور ،فهي فيلم قصير جدا (٥).

و لأن الترجمات الإشهارية "متممات معرفية متلازمة لأنها تدخل في عملية التواصل بطريقة عفوية" (٦)فإن هذه المقاربات تحيلنا إلى معارف كثيرة تتموضع فيها الرسالة الإشهارية في ثلاثة مستويات

١- التعلم: و هي المرحلة المعرفية و تعرف المتلقي بالمنتوج .

٢- التعاطف: و يتم بخلق الحوافز و الاهتمامات و القبول عند المتلقي.

٣- التنفيذ: و هي مرحلة اتخاذ القرار و تكون غالبا باقتناء المنتوج .

و لأن لغة هذه الرسالة تنهل من المرجع التاريخي و الاجتماعي و تكتمل بمنطق العلامة الخاضعة للاتصال من خلال عملية إبداعية يقوم بها الإشهاري بخلق فن جديد يقوم على إقناع الآخر بصحة العرض و ذلك مفهوم الترميز.

" فالرمز لا يستقيم وجوده إلا إذا كان إحالة مكثفة على مضامين لا تدركها العين المجردة(٧) فهو تنظيم جديد لوحدات إضافية سرية لا تسلم نفسها إلا باستحضار أبعاده ، و هو أمر لا يمكن أن يتم إلا باستثارة القوة الدلالية من مكمنها ، حيث ترقد رواسب التاريخ و الأسطورة و الدين و رحلة الكائن البشري على الأرض.

إن كل شيء قابل للترميز في علاقته مع الإنسان ولكل رمز خصوصية و خاصة في مقاربته مع الدلالة التي تتسرب منها مدلولات الكلمات الرامزة في الخطاب الإشهاري.

– خصوصيات الخطاب الإشهاري:

يتميز الخطاب الإشهاري بخصوصيات تجعله يختلف عن غيره فهو " خطاب ذو سيادة يرتبط بالسلطة و المال و يوظفهما للإقناع"(٨).

و هو من دون غيره يتميز ببناء خاص " تتضافر مكوناته التعبيرية بقصد تبليغ رسالة محددة" (٩).

و باعتباره لغة جماعية" فهو يشكل مناخا خصبا لاجتماعية الوسائل اللغوية و الإعلامية

و من هذه الخصوصيات نذكر:

١- الهيمنة المسبقة: Prédominance

١ ـ لأنه خطاب يهدف إلى الإقناع فهو نفعي تداولي يتوسل التأثير بكل الوسائل بغاية الاستهلاك.

٢- **المغالطة**: يمارس الإشهاري لعبة الكذب و الحقيقة لأنه يبني الحقائق الأسطورية و ليس الموضوعية .

« Le publiciste est un maître d'un art nouveau, l'art de rendre les choses vraies en affirmant qu'elles le sont. »

٣-يتميز الخطاب الإشهاري بالاتساق في مضامينه و مراميه و بتفاوت الانسجام في نظمه.

٤- يمارس تنفيذ سياسة العولمة و لأنه صناعة القرن فمطلبه نشر الثقافة الأمريكية من خلال دمج العالم في ثقافة الواحد.

٥- هو خطاب منطقي يضفي فيه الإشهاري منطق الآخر القوي.

٦- يتميز باللازمنية، فهو يلغي إلى حد ما عامل الزمن و يفرض قوانينه الخاصة بحضور الأبدي من خلال حضور نفعية المنتوج الدائمة.

٧- خطاب آني لا يثمن الماضي ، و يعيش ثقافة الحاضر الاستهلاكية التي يحولها إلى فعل اجتماعي .

٨-طبيعة العلاقة التي يربطها بين المتلقي و واقعه واهية بحيث يصبح المنتوج عصا سحرية لحل المشاكل، و حينها يحول الرموز من حدودها المنطقية إلى الخيال حيث تتحول السيارة إلى رمز للحرية مثلا، و ليست وسيلة مواصلات عادية.

٩- خصوصية اللغة المترجمة و كمثال عليها ترجمة الخطاب الإشهاري من الفرنسية إلى العربية حيث تتداخل مستويات الكلام و يتحول الفصيح إلى عامي

١٠- الخصوصية الثقافية من خلال ممارسة الرمز و اختصاره للزمن و المكان.

-الخطاب و الصورة الإشهارية:

تجمع الخطاب و الصورة علاقة قرابة و غرابة في الوقت ذاته من خلال الأدلة و الألوان بحيث تحيلنا الصورة إلى المرجع اللساني و تسمح بتحقيق الفهم دون تدخل الشرح الاصطلاحي:

« l'image illustre un réferent du signe linguistique et permet la présentation et la compréhension sous autres truchements de termes isolés »(10)

تحقق الترجمة الإشهارية بتحديد العلاقة بين هذين المكونين من خلال استنفاذ القراءة فيهما كوسيلة و غاية حيث تسعى الصورة الإشهارية في علاقتها باللغة إلى بناء الدلالة فهي إذ تصبغ الموضوع و ترسم حدود الكائنات و أبعادها بطريقة ثابتة أو متحركة تحاول النفوذ إلى " تأسيس هوية تستوعب الشيء المدرج للتداول و تنوب عنه، فالصورة يمنح المنتوج الهوية(١١).

تقوم الصورة بإضفاء جمالية لا توجد في المنتوج أصلا. تسهم في الفهم و الإفهام حيث " ينتقل الإشهاري بين الكلمة و الصورة متواطئا و فاعلا، فتواجد الكلمة و الصورة معا يحول دون قراءة خطية ترجمية لهما ، مما يقود إلى التفسير بالربط بينهم سيميائيا" (١٢).

هذا الأمر يحيلنا إلى شروط ووضعيات إنتاج الخطاب الإشهاري و الصورة . فهل تسبق اللغة التشكيل الصوري أم أن فعل التلاحم هو الذي يجسد الإنتاج النهائي لهما . وما هي العوامل المتحكمة في هذا الفعل التداولي؟ هذا ما يسعى التأويل السيميائي إلى تحليله عبر العلامات اللغوية وغير اللغوية.

تنصهر التجربة اللغوية للإشهاري في ممارسات إنتاجية عدة مسبقة ، طابعها مادي

بالدرجة الأولى ، و لأن اللغة في كمها الإشهاري قليلة، فإنها ترتكز بالضرورة على الحيل اللغوية الإضافية و الوسيلة المدعمة لتحقيق الغايات، و ذلك بعد " استحضار أو معرفة دقيقة بواقع المجتمع كالعادات و الأفكار و الاتجاهات و الحاجات و هو ما يسمى بالدراسة التسويقية....."(١٣).

و لعل الكلام عن مفهوم النسق اللساني والأيقوني البصري في الخطاب الإشهاري يبرر هذه الثنائية المتكاملة في الهدف . إلا أن النسق اللساني يبقى قاصرا أمام بلاغة الصورة التي تتسم بوظيفة جمالية و توجيهية و تمـــثيلية و إيحائية و دلالية تتضافر كلها لخلق عالم الإقناع من خلال الحجاج.

و هي في هذا المفهوم تقدم في درس الترجمة كإشكالية في حد ذاتها، ذلك أن الصورة الإشهارية صورتان :

الأولى مجسمة بنوعيها الثابت و المتحرك، و الثانية جمالية هائمة في عالم البلاغة بانزياحها و عدولها التعبيري لأجل إفتان المتلقي.

في القرن التاسع عشر « William Maurice لقد ساهم ويليام موريس في إكساب الصورة جمالية خاصة بالخطاب الإشهاري . «La Peinture » من خلال الرسم و منذ سنة ١٩٢٠ عرفت الصورة الإشهارية مقاربة في المفهوم مع مدارس الرسم الرمزية و التكعيبية و السريالية مقتربة من الفنون الجميلة في صنعها للجمال من خلال تجسيد الطبيعة الميتة ، فهي منافسة لها في الـعملية الإبداعية و علاقتها باللغة و بالتحليل السيميائي ، وقوتها في الأثر الذي تحدثه في المتلقي باستعمال الرمز و اللون . هذه هي الصورة المجسمة بكل أبعادها و لها طرق في القراءة والتأويل في الترجمة.

أما الصورة البلاغية فهي التي تتموضع في الخطاب اللغوي و تنقل الحدث من عالمه المادي إلى عالم القيم و الدلالات من خلال استعمال الاستعارة و التشبيه المناسب و الكناية و الإيقاع و لكنها مغلفة بمعاني مزيفة عن السعادة و المال و الحرية الخ...لذلك كان مولد الخطاب الإشهاري من رحم الصورة و الرمز معا

وللخطاب مفهوم "الإرهابي" أيضا لأنه يمارس الإقناع بكل الوسائل معتمدا الصورة و الكلمة في صنعه للتوافق الاتصالي . كما ينصهر فيه مفهوم الاقتصادي و السياسي و الإنساني في رسالة واحدة، مستفرغا التراكم المعرفي لعلم النفس و الاتصال و الاجتماع و التكنولوجيا.

أما لغة الخطاب الإشهاري فهي ذات طبيعة عملية وظيفية ، إلحاحية حيث يعبر المصطلح « Werben » عنها بمجموع العمليات التطبيقية للرسالة الإشهارية و هي:

أي الإلحاح بعرض المنتوج الألماني « La Sollicitation »

« Totalitaire »و لها نفوذ كلي على المجتمع باختيار لغوي خاص بحيث تصنع من الأشياء أحداثا و تؤسسها مع قاعدة إلغاء خصائصها الموضوعية في " نمطية لغوية خاصة ليست مزيفة في غالب الأحيان و لكنها منطقية منسجمة مع الفكرة الأساسية للإشهار..."(١٤)

هكذا ينسجم الخطاب مع الصورة في الإشهار و تنقل هذا الانسجام الترجمة حيث تنفذ كل الطرائق العملية لإيصال هذه العلاقة بينهما تحقيقا للفهم و إنتاجا للنص المترجم إفهاما.

ففي العرض الأول لهذا الخطاب تقدم المعلومة مكتوبة و منطوقة و الصورة متجاورتين ، ثم نؤكد على امتصاص الكتابة في الصورة معتمدين على القراءة الفنية الإبداعية التصويرية السيميولوجية.

هذه هي طبيعة العلاقة بين الخطاب و الصورة و الإشكالية المطروحة هي كيف

يمكننا نقل هذه القرابة و الغرابة من خلال التشابه و التناقض في عرض الوصلة الإشهارية المختلفة في الترجمة؟

إن الأمر يحتكم إلى التكوين في اللسانيات التقابلية و إتقان توظيف التقنيات و الوسائل الترجمية.

-إشكالية ترجمة الخطاب الإشهاري:

إن الحكم على صعوبة ترجمة هذا الخطاب يبرر طرحنا لهذه الإشكالية ، ذلك أن " طبيعة الترجمة و ما تقتضيه من تكوين و من عمليات ذهنية تثير مشكلات و صعوبات عديدة تعترض سبيل المترجم" (١٥).

هذا الأمر يرتبط بطبيعة العمل الترجمي وما يخلقه من مشكلات ، و لكن الإشكال في اللغة أيضا و اختلافها بين استعمالين و ما تطرحه من مشكلة التثاقف " بحيث نحتاج كل مرة إلى التأويل باعتبار الترجمة أداة المثاقفة"(١٦).

إن جوهر العمل الترجمي يمت إلى الاستنساخ الذي يحدثه التأويل و التلقي.

و نعرض فيما يلي لأهم المشكلات الناتجة عن إشكالية تعليمية الترجمة الإشهارية من الفرنسية إلى العربية.

-الترجمة « La Traduction Littérale » الحرفية للخطاب الأصلي

« IBM » حيث نعرض هذا الخطاب الإشهاري المصاحب لصورة الحاسوب

و هو يسبح في كأس ماء يفور فيه كقرص للدواء الفعال " الأسبرين" و مادته اللغوية:

« Maux de gestion…Merci IBM. »

يتناقض الإحساس و التأويل بين الصورة المدهشة لهذا الحاسوب العملاق و حله لمشاكل التسيير و بين اختيار ترجمة للمادة الأصلية باللغة العربية بهذه الطريقة : " آلام التسيير شكرا إ.ب. م

مختصر:

« (International Business Machine

فإذا تجاوزنا ضعف ترجمة المختصر العلمي إلى العربية ، سنقع في إشكالية نقل التركيب الدلالي الذي غابت فيه الغاية بفعل الترجمة الحرفية ، و ضعف الاتساق. بحيث لا علاقة تبرر ربط الوحدة الأولى بالثانية ذلك أن علامات الترقيم تنقل بطرق مغايرة بين اللغات . إن المقاربة الترجمية لمثل هذا الخطاب تفترض القراءة الواعية للصورة و ا لرمز معا و معاناة معرفية لإخراجه بهدفه في اللغة الأخرى، فلولا الصورة لما فهمنا سحر هذا الإشهار المحمل بعبق التكنولوجيا " و بكل ما يمكن حمله من أبعاد الخطاب الأصلي" (١٧).

الصورة صامتة ،ناطقة ومقاربتها بالقراءة تحتاج لأكثر من تأويل سيميائي .

-صعوبة فهم المقروء:

تبدو الجملة الإشهارية في الأصل سهلة في بنائها و لكن معناها البعيد لا ينجلي مما يعيق عملية التحويل :

« Si la compréhension de la langue étrangère est une phase nécessaire mais non suffisante pour réaliser une version correcte , dans bien des cas les étudiants font valoir qu'ils ont compris…. »(18)

- صعوبة ترجمة المصطلح الإشهاري:

تبدو الألفاظ العامة للإشهار على درجة من السهولة ، لكن المصطلح الإشهاري يطرح أحيانا صعوبة في النقل نظرا لخصوصية الحمولة المعرفية التي يحملها ، فإذا كانت مشكلات الترجمة ناشئة عن طبيعتها اللغوية "

فهي في لغة التخصص أكثر تعقيدا"(١٩)

فمصطلحات المنتوج المادي في عالم السيارات أو الهواتف النقالة، قد تجد لها في لغاتها الأصلية شرحا و تفسيرا ، و عندما تنتقل بطريقة الترجمة إلى العربية قد تطرح غموضا في المعاني و المدركات لذلك ندعو لإنجاز البطاقة المصطلحية الإشهارية التي تبنى على انتقاء المصطلح الإشهاري بلغته الأصلية و ترجمته أو تعريبه على أن يكون الحقل الدلالي للمصطلحات واحدا . و لا يمكن فك هذه الصعوبة إلا باستخدام الاشتقاق الجذري المعتمد على الأوزان العربية القياسية و التعريب والتوليد و استثمار التقنيات الترجمية كالاقتراض و المحاكاة و التحوير بطريقة إيجابية قبل القراءة والمراجعة.

-عدم التفريق بين خصائص اللغات:

يتم ذلك في مستوى النحو و الصرف و المعجم و الدلالة على السواء . و إن المقاربة اللسانية التقابلية في هذه المستويات تكشف الفروق بين الفرنسية و العربية، حيث تتداخل المفاهيم لنقع في مغالطة المعنى في ترجمة الخطاب الإشهاري في مثل هذا النموذج:

« Transformez votre Compte en conte de fées »

إن حضور هذه الصورة البلاغية للادخار بتوظيف المشترك اللغوي « Compte - Conte » يحيلنا إلى إيحاء العجائبية في جو شاعري تقدمه الألوان المشعة للصورة المجسمة و هذا ما يطرح إشكالية الترجمة التي لم تفك الصعوبة المعجمية . و يظهر جليا أن ترجمة هذا المثال من حيث توظيف أسلوب النفي على اختلاف بين اللغتين قد يقود إلى ضياع الدلالة:

« A tout prix , n'est pas a n'importe quel prix »

ترجمها الطلبة : مهما كان الثمن و لكن ليس بأي ثمن . فالغائب هو السلعة المعروضة في الصورة، إلاأن نقل هذا الأسلوب يتطلب براعة لغوية نحقق فيها المعنى ببيع السلعة و لكن ليس بتخفيض الثمن.

وهو ما يبرز أيضا في هذا المثال الذي يعتمد على التضاد:

Vous Choisissez entre confort et Beauté, moi pas

هو دعاية لاقتناء الملابس المعروضة دون تردد. ولأن القناة التلفزية

ليست كغيرها من حيث الاحترافية فإننا نشعر و نحن نشاهدها « Canal+ » بأننا أمام أداة أخرى غير التلفزة

« Quand on regarde Canal+, au moins on n'est pas devant la télé »

تلفزة؟ Canal+ يتميز هذا الإشهار بدقة و جمالية خاصة فكيف تكون ولا تكون

فعلى الأقل نحن لسنا أمام التلفزة « Canal+ »عندما نرى قناة و هذا يجسد فعل الاختلاف في معيار الجودة حتى أنه يلغي كينونتها الحقيقية و نشعر ازاء الحقيقة الجديدة باليقين. ولأن الخطاب الإشهاري يمر إلى الإقناع بالوسائل اللغوية و الصورة باستغلال العلاقات الاجتماعية و شهوات النفس. فإن الدعاية تمر بسهولة عبر الأجيال في مثل هذا الإشهار للسيارة « Mercedes » الألمانية العريقة.

حيث يصنع الإشهاري حوارا بين الأجيال يدلل فيه على أبدية المنتوج :

« Dis papa, c'était quoi avant une voiture ? »

قل يا أبي ، كيف كانت السيارة قبلا. و تكون الإجابة بالصورة المتجملة بالألوان المثيرة ، و عادة ما تكون مصاحبة لرمز الجمال و هو المرأة .

إن الخطاب يتقزم في هذه الصورة ، و لا يمكن أن يتم الفهم و الإقناع في الترجمة العربية إلا بوسيلة أخرى هي الدعاية الإنسانية الاجتماعية لها. و لتشجيع سياسة الاستهلاك يحقق هذا الشعار الإشهاري المبني على

السجع دعوة :لاقتناء الهاتف النقال

NOKIA : « Achetez un portable Pas un jetable »

و لأننا عند الترجمة إلى العربية لا نحافظ على السجع فإن جمالية هذا الخطاب تضيع لولا تدخل الصورة.

الترجمة الأولى- اشتروا نقالا أبديا و ليس آنيا . بعيدة عن الأصل .

الترجمة الثانية – اشتروا نقالا للاستعمال الدائم و ليس للرمي- ضعيفة.

و هي محاولات لصنع المكافئ بالسجع أو الترجمة الحرفية ، ولأن معنى السلع التي ترمى في ثقافة الآخر فإن اللجوء إلى التعريب العامي قد يكون أحيانا حلا

– القراءة السيميائية للخطاب الاشهاري:

قبل مباشرة التأويل بالقراءة و توليد المعاني من خلال الخطاب و النص نبدأ بتنويع قراءة هذه الصورة حسب الرهانات التي تخلقها الشروط الثقافية. فقد تناغما مع الخطاب اللغوي :

«l'Internet c'est quand même pas sorcier »

إن أسلوب النفي أزاح العلاقة بينهما ظاهريا ، فالأنترنت ليست بالضرورة sorcier تلك الساحرة، لكنها تحقق الأحلام بسهولة لأن الكلمة لها مدلولات عدة: الأول هو الساحر والثاني هو البسيط ، وقد يتفطن المتلقي إلى الكتابة الدقيقة للعلامات الموجودة على الصورة، و هي لفنان" السول و الجاز العالمي"" جيمس براون" الذي غير من تسريحة شعره ومن لباسه ليتناسب و غاية الخطاب الإشهاري، لكنه بحضوره صنع مع المتلقي علاقة خاصة للشهرة التي يتميز بها . و إذا سألت أي أحد من مشاهدي هذا الخطاب و الصورة عن تأويل المعنى فأنا على يقين أنه سيصنع مقاربة خاصة به. إن حضور نوع الشخصية هو بذاته حافز على اختيار هذه

الشبكة و إغراءاتها الخدماتية.

ب-النسق الدلالي المركب:

إن الفضاء الذي سنتأمل فيه معاني هذا الإشهار هو فضاء العلاقات الإنسانية الواعدة بحلول لكل الأزمات ، و خاصة النفسية منها . و بما أن الخطاب و الصورة متضادان في هذا الإشهار فإن المعنى يتحقق بصعوبة.

فمن جهة هناك صورة لرجل أشعث الشعر، يلبس ملابس بالية و يمارس طقوس السحر و الشعوذة لأنه وسيط روحي بين عالم الإنس و الجن باعتباره أفريقيا يمتهن مثل هذه الوظائف ، و قد عمد الإشهاري إلى تكييف اللغة مع الصورة و المدلول بحيث أصبحت:

« multi-médium »أي الوسائل الإعلامية المتعددة :« multi-média »

أي الوسائط المتعددة و كذلك:

« mamadou » و منه « mamadoo »شبيه « wanadoo »

وهي لعبة لغوية هدفها صنع الإقناع بالإحالة إلى الهدف . إن الشبكة الخدماتية لا تضطر لممارسة السحر حتى تجعل العالم بين يديك و تقرب الحبيب البعيد و تحل المشاكل المالية (كما يظهر في الإعلان) إنك إن قصدتها ستشعر بيسر تحقيق هذه الغايات . و في ثنايا الوصلة الإشهارية التي اخترتها من شبكة الأنترنت نجد العرض الذي يحيل إلى اقتناء الخدمات مباشرة لأن ذلك لا يتطلب مواهب خارقة إذ يكفي الاتصال عبر أبوابها حتى تبرم العقود الناجحة :

إنه فعلا عالم للأحلام و الجمال . فالإشارة بالكلمات يمكن أن تؤخذ بديلا للكلمات ذاتها من خلال الخطاب و الصورة و ترجمتها إلى العربية .

الخاتمة :

إن هذا الموضوع المفتوح للنقاش يكشف

عن نجاعة المنهج السيميائي في تحليل الخطاب المتخصص بحيث تتحقق الترجمة من ا لوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل يحدث بتجدد العلوم وبالتكوين النظري للمترجمين في حقول متخصصة وفي المنهج السيميائي وطرق التحليل و الإسهام في صناعة الخطاب الإشهاري بلغتين على الأقل . إن المترجمين كالأطباء و المهندسين لأن للترجمة قواعد و أصولاً و مجالها الكتابة و الإبداع التي نقترب منها بالمنهج .

ذلك أن الخطاب أنواع و الإشهاري منه يقتضي التخصص و التمثل في اللغة و الثقافة الأصل و مقابلته بما يناسب اللغة و الثقافة الهدف، بالمحافظة على أصالته و خصوصيته عبر القراءة والتأويل السيميائي.

قائمة المراجع:

*- ينظر في موسوعة

-Oswald Ducrot, Jean Marie Schaeffer- Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du language. Editions du Seuil 1972, 1995.

-G.Siouffi , Dan Van Raemdonck ; 100 fiches pour comprendre la linguistique » ; Bréal, Rosny. France 1999.

١)Alain Rey, Le Robert dictionnaire d'aujourd'hui France Loisirs. Paris . France 1995 p 825.

٢) ينظر في « Universalis 9 » مادة الإشهار. - هذا الموضوع بالتوسع في الموسوعة الإلكترونية يونيفرساليس

٣) محمود اسماعيل صيني – الإتجاهات المعاصرة في حركة الترجمة في العالم – مركز دراسات الوحدة العربية –بيروت لبنان ٢٠٠٠- ص١٣٨.

٤) جورج مونان ، المسائل النظرية في الترجمة – ت لطيف زيتوني – دار المنتخب العربي ط١-بيروت لبنان ١٩٩٤- ص٢٥٠.

٥)بشير ابرير- علاقة الصورة و فاعلية التأثير في الخطاب الإشهاري – مجلة جامعة بسكرة –عدد خاص أفريل ٢٠٠٢- ص ٦٣.

٦) حافظ البريني – علم الترجمة الدون كيشوت للنشر و التوزيع – دمشق سوريا- ط١ ٢٠٠٣ ص ٩٤.

٧) سعيد بن كراد- الترميز السياسي و الهوية البصرية –مجلة الخدمات علاملت – العدد ١٩- دار الثقافة- مكناس المغرب ٢٠٠٣ ص ٨٧،٨٨.

٨) ينظر في –د.بشير ابرير – صناعة الخطاب الإشهاري مجلة مخبر اللسانيات و اللغة العربية – جامعة عنابة العدد الأول ٢٠٠٦ ص ٢٢ .

٩) عبد العالي بوطيب . آليات الخطاب الإشهاري مجلة علامات في النقد- العدد ١٣- جزء ٤٩- نادي جدة الدبي – المملكة العربية السعودية ٢٠٠٣ ص ٣١٢

10) R.Galisson, Daniel Coste ,Dictionnaire de didactique des langues . Breol 1976 . p 271.

١١) سعيد بن كراد- الصورة الإشهارية المرجعية و الجمالية و المدلول الإيديولوجي – مجلة الفكر العربي-عدد ١١٢- بيروت لبنان ١٩٩ ص ١٠٠.

١٢)ماري-ت- عبد المسيح. التمثيل الثقافي بين المرئي و المكتوب – المجلس الأعلى للثقافة القاهرة مصر ط١-٢٠٠٥ص١٦٨

١٣)جميل عبد المجيد- مقدمة في شعرية الإعلان –دار قباء للطباعة و النشر- القاهرة – مصر ٢٠٠١ ص ٩٩.

١٤) ينظر في مقال Jean Baudillard بعنوان الإشهار في الموسوعة Universalis 9 الإلكترونية يونيفرساليس

١٥)ينظرفي حافظ البريني – علم الترجمة ص ٨٣

١٦)ينظر في عبد السلام عبد العالي –في الترجمة دار الطليعة بيروت- لبنان ط١

٢٠٠١ ص ٣٣

١٧)محمود العزب- اشكاليات ترجمة معاني القرآن الكريم- نهضة مصر للكتاب ط١ ٢٠٠٦ ص ٣٠.

18) Christine Durieux. L'enseignement de la traduction -p03

١٩) نصر الدين خليل – الفعل الترجمي بين الممارسة اللسانية و التلقي – مجلة المجلس الأعلى للغة العربية ص ٢٧٦.

٢٠)محمد الديداوي – منهاج المترجم – المركز الثقافي العربي – ط١- الدار البيضاء المغرب ٢٠٠٦ ص ٤١ .

❑❑

سيميائية الفضاء الروائي (*)

د. صالح ولعة

اهتمت الدراسات النقدية الحديثة، في مجال الرواية، بعنصر الفضاء، واعتبرته مكونا أساسيا يسهم بصفة فعالة في تشكيل الخطاب الروائي وتحديد هويته، إذ عدّ المكان في الرواية رحم المعنى، ولا يكتب للرواية الوجود إلا إذا وجدت لنفسها فضاء .

ويشير هنري ميتيران térandtHenri Mi إلى أن الرواية الحديثة - منذ بلزاك خاصة - اهتمت بالفضاء، وجعلته عنصرا حكائيا بالمعنى الدقيق للكلمة، فقد أصبح الفضاء الروائي مكونا أساسيا في الآلة الحكائية، وفي هذا الاتجاه بدأت تتشكل شعرية الفضاء الجديدة (١) .

وينشأ الفضاء الروائي من خلال وجهات نظر متعددة، لأنه يعاش على مستويات عدة، إذ يعيشه الراوي بوصفه كائنا شخصيا تخييليا أساسا، ومن اللغة التي يستعملها، إذ لكل لغة صفات خاصة لتحديد المكان، وتعيشه الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، وفي المقام الأخير يعيشه القارئ الذي يقدم بدوره وجهة نظر غاية في الدقة، ويسهم في تشكيل الفضاء وتحديد دلالته وإبراز جماليته، « فعملية التأليف والصياغة لا تكتمل في النص وحده، بل لدى القارئ ... إن معنى السرد أو دلالته تنبثق من التفاعل بين عالم النص وعالم القارئ » (٢) .

ومن هنا يمكننا النظر إلى الفضاء الروائي بوصفه شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي يتضافر بعضها مع بعض لتشييد الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث سواء أكان واقعيا أم تخييليا .

وبهذا يتخذ الفضاء الروائي -كما يقول ميتران- وضعية جيدة داخل السرد بفضل الدلالة المزدوجة التي يتوفر عليها، إذ يحضر في النص عن طريق تصويره وتعيينه، ثم يعلق عليه، ويتخذ دلالة ومعنى عبر إدراجه في سياق محدد (٣) .

وتسهم الظروف الاجتماعية والنفسية والتاريخية في خلق فضاء الرواية، وقد نشأ الاهتمام بالفضاء الروائي « نتيجة لظهور بعض الأفكار والتصورات التي تنظر إلى العمل الفني على أنه مكان تحدد أبعاده تحديدا معينا، هذا المكان (الفضاء) من صفاته أنه متناه، غير أنه يحاكي موضوعا لا متناهيا، هو العالم الخارجي، الذي يتجاوز حدود العمل الفني » (٤) .

وقد تزايد اهتمام النقاد بدراسة الفضاء الروائي، مؤكدين على مظهره التخييلي أو الحكائي، وقصدوا بالفضاء الروائي المكان الذي تجري فيه أحداث القصة، سواء أكان حقيقيا أم تخييليا، بعيدا عن النظرة إلى هذا المكان على أنه ديكور تزييني، بل باعتباره

عنصرا فعالا يسهم في تشكيل المعنى داخل النص، بل يكون هذا الفضاء - في بعض الأحيان - سبب وجود العمل الفني بأكمله، إذ يتخذه المبدع رمزا وقناعا للتعبير عن رؤاه وأفكاره . فالفضاء -بهذا المفهوم- كيان حي ينبض بالحياة ويلعب دورا كبيرا في تحديد هوية الرواية وموضوعها، إذ يؤثر ويتأثر، ويتفاعل مع حركة الشخصيات وأفكارها، كما يتفاعل مع الكاتب نفسه ومع القارئ، فهذا هو الفضاء الذي يجذب اهتمام الكتاب .

أ – الفضاء – المكان :

يشمل الخطاب الروائي نوعين من التمثيل المكاني ؛ الأول تمثيل الواقع الخارجي من خلال المحاكاة، وبالتالي التركيز على التفاصيل الطبيعية المحسوسة للمكان، وهذا النوع من الأمكنة هو الذي اصطلح على تسميته بالمكان الجغرافي espace géographique . وقد أولت الرواية الواقعية المكان الجغرافي اهتماما متزايدا، إذ تستمد واقعيتها من قدرتها على التصوير الحقيقي والمباشر مع المكان، على أنه ديكور يقوم بوظيفة تزيينية، وبالتالي لا قيمة له، فهو مقحم ولا يمثل إلا الإطار الخارجي الذي تجري فيه الأحداث، فأفرغ من بعده الإنساني ونظر إليه نظرة شكلية بحتة، إلا أن الأمر ليس كذلك عند البعض، « فالمكان ليس جامدا ومحايدا، إنه الخاصية التي تتكون فيها الأفكار والعلاقات وتكتسب من خلالها حتى الملامح ونمط القول والنظرة، وبالتالي يترك المكان بصمته القوية على البشر والشجر وكل ما ينهض فوقه ... »[5]

أما النوع الآخر من المكان - وهو ما نفضل تسميته الفضاء الروائي- فهو تمثيل الرؤية أو الفكرة لدى الفنان، ويخرج الفضاء - بهذا المفهوم - عن حدوده الطبيعية ليكتسب أبعادا رمزية وفنية تزيد من قيمة العمل الفني، وتقاس قدرة الروائي على خلق الفضاء بامتلاكه ذاكرة مبدعة. ولا نعني هنا بالذاكرة المعنى العادي، أي الذاكرة التي تسجل الأحداث الماضية، وإنما نعني الذاكرة التي تبدع وتخلق المكان من جديد وتفصله بوساطة الخيال عن أبعاده المادية والزمنية .

وإذا كان للخيال الدور الفعال في تشكيل فضاء الرواية، فهذا لا يعني أن هذا الفضاء لا علاقة له مطلقا بالواقع، إذ يبقى هو المرجع الأساسي للروائي، وإذا كان مفهوم المكان الجغرافي يقترب - نوعا ما - من مفهوم المحاكاة المرآوية عند أفلاطون، فإن مفهوم الفضاء هنا يقترب من مفهوم المحاكاة عند أرسطو، بما يعني ذلك من إضافة وتجاوز للواقع الطبيعي. فقد يكون الفضاء الروائي واقعيا كما في أعمال نجيب محفوظ، وقد يكون تخييليا، إلا أن هذا الفضاء المتخيل يبقى مرتبطا بالواقع« إذ يخلق الكاتب عالما روائيا تقع فيه أحداث الرواية، يعتبر انزياحا عن عالم الواقع باتجاه عالم متخيل، وإن كان في الأصل يستمده من عالم الواقع، إلا أنه يختلف عنه اختلافا جوهريا، يجعله قادرا على أن يسم المكان بسمات تجعل له تأثيرات واضحة على شخصية ما من شخصيات الرواية، أو العكس حيث تخلع الشخصية على الأشياء الخارجية صفات جديدة تكون معادلا موضوعيا لما يدور في داخل الشخصية من أحاسيس ومشاعر »[6] .

وذهب حسن نجمي في الاتجاه نفسه في دراسته " شعرية الفضاء "، مركزا على ضرورة التمييز بين الفضاء والمكان، انطلاقا من « أن الفضاء الروائي يحقق تجربة جمالية بما يعنيه ذلك من بعد أو انزياح عن مجموع المعطيات الحسية المباشرة، أي أن مجاله هو حقل الذاكرة والمتخيل، إلا أنه مع هذا البعد عن الواقع الفيزيائي، يظل متصلا به في كل الأحوال ببنية تاريخ التجربة الأدبية للكاتب، بل وللقارئ أيضا »[7] . وبذلك يتجاوز توظيف الفضاء الروائي كثيرا مجرد الإشارة

البسيطة إلى المكان إلى الخلق والإبداع والإضافة بواسطة الخيال، ذلك « أن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز »(٨).

فقد استطاع ألبير كامي Albert Camus - مثلا - في رواية الطاعون، التي تجري أحداثها في مدينة وهران، أن يبدع بخياله الفذ مدينة وهران ثانية، تتقاطع مع وهران الحقيقية وتتجاوزها، بينما عجز " حيدر حيدر " في رواية " وليمة لأعشاب البحر " عن خلق مدينة عنابة من جديد، فجاءت صورتها أقرب إلى الشكلية والواقعية الحرفية، ولم يستطع أن يتخلص من الأبعاد المادية للمدينة، ولم يضف شيئا، وهذا هو ما يميز الفضاء عن المكان في الرواية .

فليس الفضاء هو المكان الذي لا قيمة له في التحليل إلا باعتباره إطاراً تزيينيا أو عنصرا تكميليا مقحما، بل هو مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية، والمندمج بالشخصيات باندماجه وارتباطه بالحدث وبجريان الزمن .

وعلينا أن نشير في الأخير إلى أن المكان، وإن كان منفصلاً عن الفضاء، فهو أساس وجوده، أي أن مجموع الأمكنة في الرواية حتى تلك المتخيلة هي التي تشكل الفضاء الروائي، بمعنى آخر لا وجود للفضاء من دون مكان، ذلك أن كل مكان فيزيائي يوازيه مكان آخر يكتسب أهمية خاصة، ويتشكل عبر خيال الروائي، وهذا هو الفضاء الذي يجذب اهتمام الكتاب . ويعد هذا الفهم الجديد للمكان أهم إنجاز بالنسبة إلى الرواية الحديثة، فبعدما كانت الرواية التقليدية تجعل الروائي ينقل المكان بأبعاده الواقعية الحقيقية، تحرر اليوم من قيود الواقعية الطبيعية .

وقد أدى هذا الفهم الجديد للفضاء الروائي إلى خدمة سيرورة السرد ونمو الحدث، فلا يمكن تصور الفضاء الروائي من دون تصور الحركة التي تجري فيه، نتيجة العلاقات الدينامية التي يشيدها الفضاء مع غيره من مكونات الخطاب الروائي، بينما كان المكان في الرواية التقليدية يفترض توقفا زمنيا لإتاحة الفرصة للوصف .

ب – الفضاء النصي L'espace textuel :

ويشمل فضاء الألفاظ أو الفضاء الطباعي، أي مساحة الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية على الورق، ويشمل كذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المقدمات وتنظيم الفصول وتغييرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها(٩).

ويهتم الفضاء النصي - حسب هذا التعريف - بالجانب الشكلي للكتاب من حيث العناوين الرئيسية والفرعية، والغلاف، والفواتح، ومقدمات ونهايات الفصول، والتنويعات الطوبوغرافية المختلفة، وفهارس الموضوعات، وهذا العمل يدعو الباحث إلى أن« يصبح واضع خرائط، وهذا عمل منفر بدون شك، يجعله يحول الخطية اللفظية linéarité verbale للخطاب النقدي إلى اللغة الجدولية للخريطة الطوبوغرافية »(١٠) .

وقد أولى ميشال بوتور Michel Butor الفضاء النصي اهتماما متزايدا، وأسهب في تفصيل عناصره مبتدئا بدراسة الكتاب مادة تجارية، هذا الشيء الذي بوساطته جرت حوادث كثيرة، وما هي أفضليته على غيره من وسائل حفظ الكلام (...) ؟ وكيف السبيل إلى الاستفادة من مزاياه استفادة كاملة ؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة، درس مجموعة من العناصر، منها الخطوط الأفقية والعمودية، والهوامش، والصفحات، والرسوم والأشكال، والصفحة ضمن الصفحة وألواح الكتابة والفهارس(١١) .

وعلى الرغم من العناية الكبيرة التي أولاها الكتاب المعاصرون للفضاء النصي،

من خلال تقسيم الرواية إلى فصول ومقدمات وفواتح وعناوين فرعية وبعض الرسومات، إلا أن النقاد ظلوا ينظرون إلى هذا الفضاء نظرة سلبية، فلا علاقة له بالمضمون . وتجعلنا الدراسة الواعية لهذا الفضاء ندرك سبب حرص الكتاب عليه واهتمامهم به، إذ قد يلعب دورا - وإن كان ثانويا - في تشكيل وعي القارئ، ويقدم يد المساعدة في توجيه القراءة، وخصوصا الأشكال والرسومات التي نجدها على الصفحة الخارجية للغلاف، فلا يمكن أن تكون بريئة أو زائدة، بل قد تكون بمثابة مفتاح النص . فقد تصدرت رواية "عالم بلا خرائط" لجبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف صورة توحي بالكثير، جاء فيها وجه امرأة مشوها، ويحيط بهذا الوجه دماء من كل جهة، وهذا ما تدور حوله الرواية من فعل القتل، ويتداخل مع القتل فعل العشق، كذلك ليس لهذه المرأة جسم ولا أطراف، فربما كانت هي ذاتها العالم الذي يرمز إليه الروائيان، فهذه الصورة إنما هي مكملة للعنوان، ولا يمكن أن تكون حيادية لا ترتبط بمضمون الرواية، إذ تمثل صورة المرأة " فلسطين " العائمة في بحار من الدماء .

ج - تشكيل الفضاء الروائي :

إذا كانت القصة - بسبب خصوصيتها - تشير إشارات سريعة إلى الأماكن، فإن الرواية، ونظرا إلى طبيعتها، تمنح أدوارا حقيقية لعناصرها البنائية، وتوزع عليها الأدوار وقيادة السرد طوال العمل . وبما أن دراستنا تتركز على عنصر الفضاء الروائي، فذلك يدعونا إلى طرح بعض الأسئلة، من أجل الوصول إلى تحديد الوظيفة المسندة إلى هذا العنصر الروائي . وتتركز الأسئلة حول كيفية تقديم الفضاء داخل السرد، ولماذا تم اختياره لهذا الشكل بالذات، أو اختيار هذا المكان دون الآخر ؟ ولماذا يسعى الروائي إلى خلق أمكنة مفتوحة وأخرى مغلقة ؟ وبعبارة أخرى، هل يوظف الفضاء الروائي فقط ديكورا أم أنه ينهض بدور فعال في بناء الرواية وتطورها ؟

نشير في البداية إلى أن الأدب الروائي، « الذي يركز على الأسلوب التصويري représentatif ليس الفضاء مجانيا، كما أنه ليس منفصلا قائما بذاته، إنه يدخل في اقتضاء القصة من خلال تقويم ضمني للغة un dressage rhétorique implicite للقراءة عن طريق الخيال، إذ يخلق النص الروائي عن طريق الكلمات مكانا خياليا، له مقوماته الخاصة بأبعاده المميزة » (٢٢)، ولا يمكن للقارئ في حضور الوصف إلا أن يفكر بأن شيئا ما سيقع هنا، كما أن اختيار أمكنة بعينها دون أخرى يسهم بشكل أو بآخر في تحقيق دراما الحدث، «فلا وجود للدراما - بالمعنى الأرسطي للكلمة ولا للحدث - ما لم تلتق الشخصية بشخصية أخرى في بداية القصة في مكان يستحيل فيه اللقاء » (٢٣) . بالإضافة إلى أن كل مكان شاغر يستدعي شخصية ما لتشغله، وهنا تبدأ عملية التأثير والتأثر بين الطرفين .

ويذهب هنري ميتران إلى أن« اختيار وتوزيع الأمكنة داخل السرد لا يخضع لخطة اتفاقية، فالروائي لا يلجأ إلى المصادفة لكي يشيد فضاءه، كما أنه لا يخضع لخطة وثائقية، يحاول الكاتب اتباع قانون الأصالة أو قانون التشابه، اللذين يخضعان عن وعي أو من دون وعي لقاعدة صيغية شكلية » (٢٤)، وهذه القاعدة الشكلية التي تتحكم في بناء الفضاء الروائي هي التي تشكل شعرية المكان .

ويمكننا أن نميز في التعامل مع الفضاء الروائي بين اتجاهين كبيرين :

١ - الاتجاه الأول :

يميل أصحابه إلى عدم الإسراف في تقديم خصائص الفضاء التفصيلية، إذ يكتفي بمظاهره الأساسية المحددة لملامحه العامة

فحسب، ويؤثر هذا الاتجاه حتى على الشخصيات الروائية، وذلك أن الغياب الكامل لتفاصيل الديكور يجعلنا لا نعرف الأبطال إلا من خلال أعمالهم الأساسية وحركتهم الداخلية وتفكيرهم .

٢ – الاتجاه الثاني :

على عكس الاتجاه الأول، يولي عناية كبيرة لوصف الفضاء من خلال التركيز على الإشارات والأشكال والألوان والأضواء والأبعاد، وكل التفصيلات التي تمنح الديكور المستحضر الإيهام بالوجود الحقيقي، ويسمح الوصف الدقيق بمعرفة تمركز الشخصية في موقعها، ويتخيل حياتها بين الأشياء المحيطة بها .

ولذلك، اعتبر هنري ميتران « المكان بمثابة المؤسس الحقيقي للحكي، لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة » (١٥) .

فعندما يصف الروائي شوارع وأماكن حقيقية، كما فعل نجيب محفوظ في كثير من أعماله، فإنه يمنح القارئ الفرصة كي يتأكد من وجودها الحقيقي، وما دامت هذه الأماكن حقيقية، فكل الأحداث التي يحكيها الروائي - إذن - تحمل مظهرا حقيقيا .

وقد تجري أحداث الرواية في مكان واحد، ثم تتواصل في أماكن مختلفة، أو تتوزع الأحداث في مختلف الاتجاهات، وقد نجد فضاء محدودا ومغلقا قلقا، عندما لا يتجاوز الحدث والشخصيات حدودا معينة (كالغرفة مثلا، أو مثل مدينة وهران المقطوعة عن العالم في رواية الطاعون لألبير كامي) إلا أن هذه الفضاءات المغلقة تبرز درجات مختلفة للانفتاح، بمعنى أنه عندما تجري الأحداث في أمكنة مغلقة، فإننا نجد انفتاحا بوساطة فضاء متخيل، فيصبح لدينا فضاء "هنا"، وفضاء " هناك " في الرواية، وهذا هو الفضاء المحدد الذي يجمع الراوائي فيه شخصياته، ومن هنا يبرز فضاء مستحضر آخر يضاف إلى المكان الإطار الذي يجري فيه الحدث. ففي رواية التغيير modification لمشيال بوتور، نجد البطل قابعا في عربة القطار المتجه من باريس إلى روما، فضاء مغلق، إلا أن البطل وطوال الرحلة، يهرب من " هنا " في هذه العربة، فيستعيد حياته في بارس مع زوجته من جهة، وبينما يستعد لفرصة اللقاء مع عشيقته الرومانية، يعبر القطار المحطات .

ومهما يكن الفضاء الموظف حقيقيا أو متخيلا، محددا أو غير ذلك، فإن جغرافية الرواية تتركز على تقنيات الكتابة التي تؤدي وظائف محددة، ولهذا يؤكد هنري ميتيران على ضرورة «تجاوز البحث في تمفصل المادة المكانية للسرد أو في تمظهراتها السطحية، أي في توارد الوصف الطوبوغرافي للمكان، وانتقال الشخصيات داخل ذلك المجال المحدد، بل يجب علينا أيضا أن نحاول الكشف عن العلاقات البنيوية العميقة التي توجه النص وترسم مساره »(٢٩) .

وهذا يعني أن الفضاء موجود على امتداد الخط السردي، إنه لا يغيب مطلقا، ولو كانت الرواية بلا أمكنة، فالفضاء حاضر في اللغة، في التركيب، في حركة الشخصيات، وفي الإيقاع الجمالي لبنية النص الروائي .

وقد ذهب حسن نجمي إلى تأكيد ذلك بقوله «إن المحكي لا يتاح له أي تحقق استطيقي إلا لهذا السند الأساسي للعمل السردي : الفضاء، هنا حيث تتحول الأشياء من هندسة التقاطب الأولية إلى مستوى التعقيد والتشابك والمتاهة، مستوى التحول السطحي » (١٣). وهكذا تختلف استعمالات الفضاء الروائي باختلاف الرموز والصور التي يستخدمها الروائي من أجل الربط بين المجرد والمكان الجغرافي .

إن الدور الممنوح للفضاء في الرواية ليس دائما مقروءا، ذلك أن الكتابة الجيدة تتجاوز حدود الكتابة المروية إلى الإمكانيات الرمزية، فليس الفضاء في الأدب الروائي

مجانيا أو سلبيا، وليس منفصلا قائما بذاته، إذ يشعر القارئ بحضوره وأهميته، كلما لجأ الكاتب إلى الوصف . وبهذا يؤدي الفضاء الروائي وظيفة رمزية، لأن الدور الممنوح له في السرد فعال ومؤثر في الأحداث، وقد يحدد الرؤية العامة للرواية، خاصة عندما يحمله الكاتب دلالة رمزية، معتمدا على الخيال والتأمل الفاحص، وهنا يصبح الفضاء مشبعا برؤى نفسية، وتاريخية، وحضارية .

ولا يمنح الدور المسند إلى الفضاء نفسه بسهولة للقارئ، لذلك تكون القراءة المتأنية هي الكفيلة بتجاوز حدود القصة المروية، لتكشف عن الدلالات البعيدة، ومن هنا تأتي الأهمية الاستثنائية للفضاء في الرواية، فهو لا يعني الدلالة الجغرافية المحددة، المرتبطة بمساحة محددة من الأرض، في منطقة ما، وإنما أريد به دلالة واسعة تتسع لتشمل أحلام الناس وأحاسيسهم وطموحاتهم في بيئتهم . وبذلك، يسهم الفضاء في خلق المعنى داخل الرواية، ولا يكون تابعا أوسلبيا، بل يقدم أحيانا حلا للمبدع، فيسقط عليه رؤاه التي تخشى معالجتها، فيتحول الفضاء إلى رمز وقناع يخفي المباشرة، ويسمح لفكر المبدع أن ينقد من خلاله .

ومن هنا يمكننا النظر إلى المكان داخل النص بوصفه شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشكل الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث .

إن ترتيب أجزاء المكان وتنظيمها تظهر لنا جماله، كما يمد مخزونه التاريخي والنفسي الكاتب برؤى قوية، إلا أن ذلك لا يعطينا فنا من دون رؤية شخصية، أو من دون تلاحم كل العناصر الحكائية في وحدة ضفائرية قادرة على تحديد جمالية الفضاء ودلالته .

ففي رواية " تيميمون " اتخذ رشيد بوجدرة من الحافلة القديمة - التي تضطر للتوقف مرات عدة لإصلاح العطب - رمزا للتعبير عن مسار تاريخ الجزائر، إذ يبدو التاريخ عبارة عن محطات منفصلة عن بعضها، وتفتقد إلى التواصل والاستمرار، ويلجأ الكاتب إلى تعميق هذه الرؤية المأساوية من خلال حديث الركاب الذي يبرز الصراع الفكري والإيديولوجي السائد بين الأجيال .

وفي رواية " خان الخليلي "، لنجيب محفوظ، لم يعد الفضاء « مطلقا ولا حياديا، ولكنه أصبح عنصرا فاعلا وموظفا إلى حد بعيد، فالفارق بين حي " السكاكين " وحي "خان الخليلي" لا يعني مجرد الانتقال من مكان إلى آخر، ولكنه أصبح دلالة على الانتقال من نظام معين من القيم والسلوك إلى نظام آخر من القيم والسلوك، يختلف ويغاير النظام الأول »[٢٨]، فكان الفضاء هو البطل الحقيقي في الرواية؛ إذ ينتج الجدل بين ما هو إيديولوجي وطوبوغرافي بين المكاني والاجتماعي جدلا خصبا ضمن الخطاب الروائي، ذلك أن الاختلاف بين الفضاءات يصاحبه دائما اختلاف اجتماعي ونفسي وإيديولوجي .

لا يحتاج الإنسان منا إلى رقعة جغرافية فقط ليعيش فيها، بقدر ما يحتاج إلى فضائه الجذر، فضاء ينبض بتاريخه وأحلامه، يحس فيه الإنسان بنوع من الألفة والانسجام، ذلك« أن علاقتنا بالمكان تنطوي على جوانب شتى ومعقدة، تجعل من معايشتنا له عملية تجاوز قدراتنا الواعية لتتوغل في لاشعورنا، فهناك أماكن تساعدنا على الاستقرار، وأماكن طاردة تلفظنا (..)، وهنا يأخذ البحث عن الهوية شكل الفعل على المكان ليحوله إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها »[٢٩] .

ويصبح الانجذاب إلى فضاءات بعينها أقوى وأعنف عندما تستحيل العودة إليها، وهنا يحس الإنسان بأن كل الفضاءات التي يقيم بها طاردة ولافظة، بل تصبح مثل القبر تحاصره وتثير فيه المواجع . وتعد رواية " نجوم أريحا " للروائية الفلسطينية " ليانة بدر " من أكثر الروايات العربية احتفالا بالحنين إلى الفضاء الأول، أو هي من أكثرها قدرة على التعبير عن الارتباط الداخلي - النفسي بالمكان الأول

- المأوى المنتمي إلى الجذور« فكل الأماكن عزلتنا الماضية، والأماكن التي عايشنا فيها الوحدة والتي استمتعنا بها ورغبنا فيها وتآلفنا مع الوحدة فيها تظل راسخة في داخلنا، لأننا نرغب في أن تبقى كذلك . الإنسان يعلم غريزياً أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق، يحدث هذا حين تختفي هذه الأماكن من الحاضر، وحيث نعلم أن المستقبل لن يعيدها إلينا »[٢٠] . ولعل هذا ما يفسر عذاب الشاعر الجاهلي عندما تستوقفه الأطلال، فيحاول استعادة أحلامه وذكرياته المرتبطة بذلك المكان المندثر .

يعيش الأهالي في رواية " فساد الأمكنة " للكاتب المصري صبري موسى، في الدرهيب المكان الصحراوي المعزول . ورغم ذلك، فإن لديهم إحساسا راسخا بالانتماء إلى ذلك المكان الذي يبدو في نظر الآخرين مكانا للموت والفناء، وعندما اكتشفت الحكومة الموارد الطبيعية في ذلك المكان، أرغمت الأهالي على مغادرته، وبعد أن تغيرت ملامح الدرهيب القديمة، أحس الأهالي بالألم الحاد، وشعروا أنهم اجتثوا من أصولهم، غاب الدرهيب بملامحه القديمة، ليتمكن من النفوس ويغدو الفاجع الإنساني الأكبر للأهالي ولمرحلة من التاريخ، وبحسب مفاهيم باشلار، انتقل الدرهيب من المكان المادي إلى المكان الداخلي، من اليقظة إلى الحلم .

إن الفضاء حقيقة معيشة، يؤثر في البشر بمقدار ما يؤثرون فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي، فكل مكان يحمل قيما تناضل وتتأصل في وجدان الناس، وتحدد مسارهم، وبما أن الرواية فن مديني بالدرجة الأولى، فإن الفنان وهو يكتب عن هذه المدن، إنما يكتب عن الحضارات التي تحتويها بصدر دافئ، خاصة عندما تصدنا الأماكن الأخرى وتلفظنا، فلما كتب نجيب محفوظ " الثلاثية"، إنما كان يؤرخ لتاريخ البشر في زمان معين ومكان محدد، كتب عن صورة المدينة الحارة في مرحلة من المراحل، وتفطن إلى بعض الأمور التي لم يتفطن إليها المؤرخون .

بدأت جهود بعض المنظرين تثمر، إذ خصصت دراسات جادة مستقلة لعنصر الفضاء الروائي، باعتباره عنصرا بنائيا هاما داخل النص الروائي، ولعل أبرز الدراسات في هذا الحقل تلك التي قدمها غاستون باشلار Gaston Bachelard في كتابه " جماليات المكان "، وإن ركزت هذه الدراسة على الشعر فقط دون الرواية، إلا أن صاحبها درس القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر والشخصيات في شكل ثنائيات: الداخل الخارج، المغلق المفتوح، القريب ≠ البعيد، العالي ≠ المنخفض، الصغير ≠ الكبير، كما درس جماليات البيت، والكوخ، والأدراج، والصناديق≠، وخزائن الملابس≠، والأثاث والأركان ...

وعلى الرغم من أن مبدأ التقاطب بين الأمكنة الذي اعتمده باشلار أداة إجرائية خصبة أثبتت قدرتها في مقاربة بعض النصوص الحكائية على وجه الخصوص، إلا أن هذه التقسيمات لا تحمل في ذاتها قيما ثابتة، ذلك أن القراءة النقدية الجادة للفضاء الروائي لن تنهض إلا من منطلق نظري يمنح الفضاء طابعه الشمولي، ويصعب أن يتيح مجرى (التقاطبات) الإمساك بجوهر الثقافة الأدبية في النص المحكي ؛ لأن هذا المجرى يأتي من كونه خيارا أنثروبولوجيا، وليس أداة للتحليل الأدبي بالأساس . فليست التقاطبات - في حد ذاتها - إلا ترتيبا للأشياء المادية التي يبقى جوهرها أعمق من مجرد ترتيب وتقابل، ففضاء الكون المفتوح مثلا يصبح بالنسبة إلى المنفي مكانا مغلقا وسجنا وتعذيبا، وهو يحلم دوما بالعودة إلى مكانه الأول .

وقد سار يوري لوتمان Youri Lottman على طريقة باشلار، إذ يعد من أكثر الباحثين اهتماما بالتقاطبات المكانية، فالفضاء هو « مجموعة من الأسماء المتجانسة (في الظواهر والحالات والوظائف والصور والدلالات المتغيرة) التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك

العلاقات المكانية » (٢١). ويقدم لوتمان مجموعة من التقاطبات كوسائل أساسية للتعرف على الواقع، مثل الأعلى / الأسفل، المنفتح / المنغلق، المحدود / اللامحدود، المنقطع / المتصل .. وتصبح كلها أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها أية صفة مكانية .

وإذا كان الكثير من النقاد يرون أن مبدأ التقاطب يشكل أفقا إجرائيا تقتضي بعض النصوص أو المتون ضرورة اللجوء إليه، فإن اعتراضنا الأساسي على هذا المبدأ يكمن في أن كل نص حكائي يرتبط بخلفية ثقافية وتاريخية تميزه عن غيره من النصوص، ولذلك إذا كانت هذه التقاطبات تصلح لنصوص معينة، في ثقافة معينة، فإنها لا تصلح بالضرورة، ولا تكتسب الدلالات نفسها في نصوص حكائية أخرى . وهنا، يجب أن ننبه إلى ضرورة أن ينطلق دارس النصوص الإبداعية من نظرة محددة للغة، لأنها نظام أولي يقوم على تحويل العالم إلى أنساق، فليست اللغة قائمة من التسميات، لكنها مجموعة من العلاقات الخاضعة لقواعد وقوانين، كما أن لغة الأدب في النص بشكل عام لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة، إذ يتجاوز التعبير الأدبي المعنى المباشر في النص، وينفتح على التعدد الدلالي . وبما أن الفضاء الروائي مثل بقية مكونات السرد، لا يوجد إلا من خلال فضاء لغوي، وأنه يتشكل من كلمات، فإنه يضمن كل المشاعر والتصورات المكانية .

د – الفضاء الروائي في النقد العربي :

لم يحظ الفضاء بالأهمية المطلوبة من الدراسة عند النقاد والدارسين، ولعل الأسباب ترجع بالدرجة الأولى إلى هيمنة الدراسات التي اهتمت بالاتجاهات الفكرية والاجتماعية والسياسية المطروحة في مضامين النصوص الحكائية على اتجاهات النقد الروائي العربي .

ونشير إلى أن النقد العربي لم يميز تمييزا دقيقا بين مصطلح المكان ومصطلح الفضاء، وتعامل مع المصطلحين على أنهما مترادفان، ويعود السبب إلى بعض الترجمات السيئة، خاصة تلك التي قام بها غالب هلسا لكتاب غاستون باشلار « l'espace poétique »، فقد ترجم كلمة espace بـ المكان . وقد أثرت هذه الترجمة على النقد الروائي، فاختلطت المفاهيم، وأثر ذلك سلبا على فهم هذا العنصر البنائي الهام وأبعاده الفلسفية والجمالية والرمزية، وقد تفطن بعض النقاد إلى ضرورة التمييز بين مفهوم الفضاء ومفهوم المكان، وفضل كثير منهم استعمال مصطلح الفضاء، في حين فضل بعضهم الآخر مصطلح الحيز مثل عبد الملك مرتاض . ففي دراسته نظرية الرواية، استعمل مصطلح "الحيز" مقابلا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي (space, espace)، ورأى أن مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما ينصرف استعمال الحيز إلى النتوء، والوزن، والثقل، والحجم، والشكل .. على حين أن المكان في العمل الروائي مرادف لمفهوم الجغرافي وحده (٢٢).

فإذا كان للمكان حدود تحدّه ونهاية ينتهي إليها، فإن الحيز لا حدود له ولا انتهاء، يتميز بالجمالية والإيحاء، وهو عنصر مركزي في تشكيل العمل الروائي، مثله مثل الزمن، والشخصيات، واللغة . « والحيز الأدبي عالم دون حدود، وبحر دون ساحل، وليل دون صباح، ونهار دون مساء . إنه امتداد مستمر مفتوح على جميع المتجهات، وفي كل الآفاق » (٢٣).

ويميل عبد الحميد بورايو إلى استعمال مصطلح المكان، تماشيا مع طبيعة النقد العربي ويفرق بين مصطلحي الحيز والمكان، فيطلق مصطلح " الحيز النصي " على « الصورة الشكلية التي قدمت بها الرواية للقارئ، من حيث ترتيب أقسامها وما يتعلق بعنوانها، وعناوين فصولها، ومضامين فاتحتها

» [٢٤] . وفي مقابل مصطلح الفضاء المستعمل في الدراسات النقدية المعاصرة، يستعمل مصطلح " المكان " أو " الحيز المكاني " « الذي يشمل الأماكن، سواء منها المتخيل أو الواقعي (الذي له مرجعية واقعية) »[٢٥] .

ومن الدراسات النقدية القليلة التي التفتت إلى الفضاء في الرواية، نذكر : الروائي والأرض لعبد المحسن طه بدر [٢٦]، وهي أول دراسة نقدية - حسب علمي - تناولت الفضاء في الرواية، وقد اتخذ الناقد من البيئة الريفية في مصر محور هذه الدراسة النقدية، لكنه عزل الفضاء عن بقية العناصر التي تكون الرواية، وجعله إطارا خلفيا لوقوع الحدث الروائي، ولم يجعله عنصرا قائما بذاته وفاعلا في الرواية، ومع ذلك تتميز هذه الدراسة بحسن ربطها بين المكان ـ الريف ـ من وجهة نظر الروائي إلى الريف، فبينت وجهات نظر الروائيين إلى الريف، وكشفت حقيقة الواقع الذي يعيشه البشر في تلك القرى المصرية .

وتعد دراسة غالب هلسا " المكان في الرواية العربية " من أولى الدراسات التي تناولت الفضاء باعتباره عنصرا حكائيا مهما في تكوين الرواية . وقد عرفه في بداية دراسته بأنه « المكان البسيط ذو الأبعاد الثلاثة، ووظيفته ربط أجزاء الرواية بعضها ببعض ربطا متماسكا غير خاضع الانقطاع » [٢٧] . كما اعترف هلسا بالتأثير المتبادل بين الفضاء وبقية المكونات الحكائية الأخرى للرواية، من شخصيات وأحداث، « فبقدر ما يصوغ المكان الشخصيات والأحداث يكون هو أيضا في صياغتهما، ويبين أن المكان في الرواية ليس ساكنا، بل هو قابل للتغيير بفعل الزمان المصوغ روائيا » [٢٨] .

وقد صنف " هلسا " المكان في الرواية إلى مكان مجازي، ومكان هندسي، ومكان يمثل التجربة المعيشة، ثم المكان المعادي . ويبدو تأثر هلسا واضحا - من خلال هذه التصنيفات - بمفهوم المكان عند غاستون باشلار . إلا أن هذه التصنيفات لا تساعد على تمثل جيد لأهمية الفضاء في الرواية ودلالته ؛ فالأمكنة في الرواية كلها مجازية، أي لا تساوي الواقع . ونشير كذلك إلى أن هلسا أخطأ عندما نظر إلى الفضاء نظرة تجزيئية وفصله عن غيره من العناصر الحكائية داخل النص .

وتعد دراسة " سيزا قاسم " للفضاء في كتابها " بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) " من الدراسات النقدية الجادة التي تناولت الفضاء في الرواية العربية، لأنها تتميز بوضوح الأفكار وطريقة العرض والتحليل والربط وفق منهج نقدي محدد، وقد أثرت هذه الدراسة تأثيرا واسعا في النقد الروائي . وإذا كانت سيزا قاسم أكثر فهما للفضاء باعتباره « مكانا خياليا له مقوماته وأبعاده المتميزة، تخلقه الكلمات، وليس هو بأية حال من الأحوال المكان الطبيعي »[٢٩]، بل مكان الرواية، إلا أنها وقعت في التناقض عندما ربطت الفضاء بالوصف ليصبح بالنسبة إليها« يمثل الخلفية التي تقع فيها الأحداث الروائية، أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها، وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث، فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث » [٣٠] .

وتذهب " اعتدال عثمان " في التصور نفسه تقريبا في كتابها " إضاءة النص " [٣١]، فتدرس جماليات المكان في الشعر العربي الحديث، لكنها وهي تحاول الإمساك بالفضاء الذي تشكله اللغة والعلائق التي يشكلها الخيال، تنتهي إلى اختزال الفضاء إلى مجرد ديكور هندسي.

وأشارت " يمنى العيد " في دراستها عن الرواية العربية [٣٢] إلى أن الدراسات النقدية أهملت العلاقة الجمالية للمكان التي تمثلت في صور الشعر العربي، إذ نظر إليها باعتبارها علاقة خارجية خالية من هذا الارتباط الذاتي، الحميمي الدافئ الذي انطوت عليه. ثم أشارت

إلى ثلاثة أشكال تخص جمالية المكان في الرواية العربية الحديثة :

١ - يكون الشكل الأول تيارا عرف تألقه مع الرواية الواقعية في الخمسينيات والستينيات، ونجد أمثلته عند نجيب محفوظ في الثلاثية، وعند عبد الرحمن الشرقاوي في الأرض، وتوفيق يوسف عواد في الرغيف .

٢ - لا يمثل الشكل الثاني تيارا، وإن كان يحيل على أكثر من تجربة، ذلك أن التجربة التي فعلته تبقى فردية ومميزة في الرواية العربية الحديثة، إنها تجربة الروائي الليبي إبراهيم الكوني في روايته " المجوس "، ورواية " فساد الأمكنة " لصبري موسى .

٣ - أما الشكل الثالث، فهو الذي تتميز جماليته المكانية بدلالات الحنين إلى المدينة المفقودة، ونجد نموذجه في رواية " نجوم أريحا " للروائية الفلسطينية " ليانة بدر " .

ومن الدراسات النقدية الأخرى حول جماليات الفضاء، نذكر دراسة "حسن بحراوي" " بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) "(٣٣)، التي تميزت بعرض مفصل لمختلف آراء النقاد الغربيين المتعلقة بالفضاء، إلا أن صاحبها لم يتعد ترجمة آراء النقاد الغربيين حرفيا أو إعادة الصياغة .

ونذكر في الأخير دراسة " ياسين النصير " الموسومة بـــ " إشكالية المكان في النص الأدبي " (٣٤)، وهي دراسة نظرية وتطبيقية للقصة والرواية العراقية، قدم فيها الناقد وجهة نظر خاصة بالفضاء الروائي، إلا أن نظرته تغلفها نزعة إيديولوجية أكثر منها جمالية .

وخلاصة القول،

يلعب الفضاء دورا مهما في النص الأدبي، الذي يتحول إلى بؤرة الأحداث ومركزها، ويصبح صلة الدم الجغرافية التي تقوم على أساسها شبكة من العلاقات بين الأشخاص . إن الفضاء في العمل الروائي هو بؤرة النص وبؤرة العالم الروائي، والعالم الإنساني معا، إنه المركز الذي تتجه إليه كل الأدوات البنائية في النص، والذي يبلور معناه وملامحه كل شخصياته الإنسانية . ويلعب الفضاء في خيال الناس دورا لا يختلف عن ذلك الذي يلعبه الأشخاص، لكن علينا أن ننتبه إلى ضرورة إدراك الفرق بين الشخصية والفضاء، ذلك أن « الافتراضات النظرية التي طبقت على الشخصيات العوامل لا تؤدي بالضرورة إلى النتائج نفسها إذا طبقت على الأوضاع المكانية في الرواية، فبينما الشخصية في الأساس دينامية، إذ إن المكان واضح الجمود والثبات، وذلك بخلاف الشخصية التي تنتقل من مكان إلى آخر محافظة على قدرتها على التدخل، أما المكان فليست له قيمة إلا إذا حصل فيه شيء فالمكان هو الذي يقتضي وجود الشخصيات والأحداث، وليس العكس»(٣٥) .

الهوامش

(*) جاء في لسان العرب :« الفضاء : المكان الواسع من الأرض، وقد فضا المكان وأفضى إذا اتسع » مادة (فضو).

(1) Henri Mittérand , le discours du roman , ed PUF , Paris 1980 , p. 212 .

(٢) بول ريكور، الحياة بحثا عن السرد، ضمن كتاب (الوجود والزمان والسرد)، ص ٤٦ .

(3) Henri Mittérand , le discours du roman , p. 189 .

(٤) يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا قاسم، مجلة ألف، عدد ٦ ، القاهرة ١٩٨٦، ص ٨٨ .

(٥) عبد الرحمن منيف، حوار في مجلة الجديد، السنة الثالثة، عدد ١٢، سنة ١٩٩٦، دار النشر، بيروت، ص ١٠ .

(٦) إبراهيم نمر موسى، جماليات التشكيل الزماني والمكاني في رواية (الحواف)، فصول، مج ١٢، عدد ٠٢، سنة ١٩٩٣، ص ٣١٣ .

(٧) حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط ١،

٢٠٠٠، ص ٤٧ .

(٨) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط ٢، ١٩٨٤، ص ٣١ .

(9) Henri Mittérand , le discours du roman , p. 192 .

(10) Idem , p. 195 .

(١١) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص ١٠٨ - ١٣١ .

(١٢) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١٠٠ .

(13) Henri Mittérand , le discours du roman , p. 201 .

(14) Idem , p. 205 .

(15) Henri Mittérand , le discours du roman , p. 201 .

(16) Idem , p. 194 .

(١٧) حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص ٦٩ .

(١٨) عبد المحسن طه بدر، نجيب محفوظ، الرؤية والأداة (١)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٣٣٤ .

(١٩) سيزا قاسم، المكان ودلالته، مجلة ألف، عدد ٠٦، ص ٨٣ .

(٢٠) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص ٤٠ .

(٢١) يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ص ٨٩ .

(٢٢) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (دراسة في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨، ص ١٤١ .

(٢٣) المرجع السابق، ص ١٥٧ .

(٢٤) عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٩٤، ص ١١٦ .

(٢٥) المرجع نفسه، ص ١١٦ .

(٢٦) عبد المحسن طه بدر، الروائي والأرض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط ١، ١٩٧١ .

(٢٧) غالب هلسا، المكان في الرواية العربية (ضمن كتاب : الرواية العربية واقع وآفاق - تأليف جماعي)، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط ١، ١٩٨١، ص ٢٠٩ - ٢١٠ .

(٢٨) المرجع نفسه، ص ٢١٠ .

(٢٩) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٧٤ .

(٣٠) المرجع السابق، ص ٧٦ .

(٣١) اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، ط ١، ١٩٨٨، ص ٥ - ٧٢ .

يمنى العيد، فن الرواية العربية الحديثة (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب)، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٢، ص ١١٢ - ١١٥ .

(٣٢) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٠،

(٣٣) ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط ١، ١٩٨٦ .

(34) Henri mittérand , le discours du roman , p. 195 .

❑❑

الرمز والعلامة والإشارة
ـ المفاهيم والمجالات ـ

د. محمد كعوان

تعالج هذه الدراسة الخلط المفاهيمي بين المصطلحات السيميائية ـ الرمز والعلامة والإشارة ـ فالتداخل بين هذه المصطلحات في الدراسات اللسانية والسيميائية وحتى النقدية جعل الباحثين في هذه الحقول المعرفية يقعون في إشكالات جمة يصعب معها رسم حدود متباينة بين هذه المصطلحات، إضافة إلى كون بعض الدارسين يوظفون هذه المصطلحات أحياناً من باب الترادف، فيعبر عن الرمز بالعلامة والإشارة أيضاً، والعكس صحيح، وسنحاول
جاهدين هنا تقديم حدود موضوعية لاشتغال هذه المصطلحات في الحقلين اللساني والسيميائي موضحين بذلك أهم العلاقات التي تحكمها.

تعرف اللسانيات بكونها ذلك العلم الذي يعنى باللغة مكتوبة كانت أم منطوقة قديمة أم حديثة، وذلك لأجل دراستها والبحث عن قانون عام يجمعها، وقد أدت هذه الدراسات إلى تطور حقول لسانية كثيرة، همها الوحيد: هو البحث عن القوانين والأنظمة التي تساعدنا على فهم اللغة وتطورها.

وغرضنا هنا ليس إعطاء مفهوم للسانيات أو لفرع من فروعها، بقدر محاولتنا الإفادة من أهم الآراء التي تخص العلامات اللغوية باعتبارها رموزاً إشارية، وما يجعلها على اختلاف مع الرموز الأدبية والفنية، والتي نحن بصدد دراستها، وقد عرضنا على هذا الحقل محاولين بذلك استثمار ما توصلت إليه العلوم اللسانية من طروحات قد تفيدنا في بحثنا عن أنظمة اشتغال الرمز الأدبي، ومدى تقاطعه وانزياحه عن الوظيفة التواصلية، التي هي الوظيفة الأساسية للغة، كما أننا أثناء إيرادنا لأهم الآراء التي تخص العلامات اللغوية والرموز اعتبرنا أن السيميائية ـ علم العلامات، علم الرموز ـ هي فرع من علم اللغة العام، وبذلك نكون قد تبنينا رأي سوسير: والذي هو بخلاف رأي رولان بارط، ولذلك فسنعرض بعض الآراء دون إشارة إلى الحقل الذي تنتمي إليه.

ومادامت اللسانيات بكل فروعها هي علوم تتقصى الدقة والمنهجية العلمية وتنأى عن التعابير الأدبية، فإننا سنحاول جاهدين الوقوف عند أهم الآراء التي تناولت العلامة اللغوية باعتبارها إشارة لسانية أو رمزاً.

يرى ساندرس بيرس أن العلامة حسية أو غير حسية تنقسم إلى دوال ومداليل، والبنية الدلالية العلاماتية تحتوي على أربعة عناصر هي:

١ـ العلامة بوصفها ممثلاً ينوب أو يحل محل شيء آخر.

٢ـ المادة المشار إليها أو الموضوع.

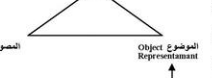
٣ـ المحلل، أي الشخص الذي يدرك ويعي الإشارة.

٤ـ الطريقة المحددة التي تكتمل بها العملية الإشارية (وهي التي يسميها بييرس: الأرضية أو الأساس(١).

كما حاول بييرس تصنيف العلامات وذلك بغية الوصول إلى وضع نظرية طبيعية تشمل جل العلامات الموجودة في الواقع، حيث ميز بين ثلاثة أنواع من العلامات: الرمز بالمعنى العام، والعلامة المشهدية أو الأيقونة، والدليل أو القرينة، كما أنه يعرف كلا منها استناداً إلى مفهوم المفسر، أي الأثر الذي تحدثه في السامع، فالرمز لدى بييرس هو "المعادل الحقيقي للعلامة عند سوسير، إذ يرى بييرس أن علاقة الرمز بمدلوله هي علاقة اعتباطية عرفية فقط"(٢)، إضافة إلى أن بييرس يعتبر الرمزي بالمعنى العام (Symbole) إشارة (Signe) أو علامة اصطلح عليها، ويقوم على الطابع التحكمي بين الدال والمدلول، ولذلك هو يقابله بالأيقونة أو العلامة المشهدية، والتي هي علامة غير تحكمية الاصطلاح"(٣) فالعلاقة في العلامة الأيقونية (Icon)، أو ما اصطلح عليه البعض بالعلامة المشهدية، أو المثل هي علاقة مشابهة، كما هو الحال في الخرائط والصور الفوتوغرافية، أما بالنسبة للدليل (Indice) والذي له بدائل مصطلحية أخرى كالقرينة فإن العلاقة التي تحكمه هي علاقة سبب بنتيجة، كما في علاقة الدخان بالنار، أو سماع صوت من وراء جدار للدلالة على حياة صاحبه، أما الرمز باعتباره علامة فتتحكم في طرفيه علاقة عشوائية عرفية، كما هي حال العلامة لدى سوسير.

إن الرمز لدى بييرس هو عبارة عن إشارة، وحاله كحال القرينة والأيقونة، إلا أنه يفقد خاصية الإشارة إذا لم يكن هناك مفسر، أما بالنسبة للقرينة فهي تفقد الطابع الذي يجعلها إشارة إذا لم يكن موضوعها موجوداً، في حين لا تفقد هذه الميزة حتى إذا لم يوجد مفسر.

وقد تناول بييرس الإشارات اللغوية بالتعريف، حيث يقول: "العلامة أو المصورة (Representament) هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما بصفة ما، أي أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، أو ربما علامة أكثر تطوراً وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة (Interprétant) للعلامة الأولى، إن العلامة تنوب عن شيء ما، وهذا موضوعها (Object) وهي لا تنوب عن هذا الموضوع من كل الوجهات، بل بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي سميتها سابقاً ركيزة (Ground) المصورة"(٤) ويمكن التمثيل لما ذهب إليه بييرس بالشكل التالي:



في حين يرى سوسير أن العلامة اللسانية "لا تربط شيئاً باسم، بل تربط تصورا بصورة سمعية، وهذه الأخيرة ليست الصوت المادي الذي هو شيء فيزيائي صرف، بل هي الدافع النفسي لهذا الصوت"(٥)، ويمكن التمثيل لهذه العلاقة الاعتباطية بوجهي العملة الواحدة والتي لا يمكن فصل أحد وجهيها عن الآخر لأن ذلك سيؤدي حتماً إلى تفريغ العلامة من محتواها وتجريدها من قيمتها ووظيفتها باعتبارها علامة دالة ويمثل سوسير لهذه العلاقة بهذا الشكل:



وقد استعار سوسير مصطلح الدال (Signifiant) ليعبر به عن الصورة السمعية والتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالصورة الذهنية هذه الأخيرة أطلق عليها مصطلح المدلول (Signifié)

والجدير بالذكر أن سوسير لم يستخدم كلمة الرمز اللغوي "لأن الأمر يتضمن علاقة بين داله ومدلوله من وجهة نظر سوسير، ولهذا فهو لا يعد العلاقة في الرمز اللغوي علاقة اعتباطية أو تعسفية، وإنما هي علاقة سببية"(٦). وقد استخدم سوسير كلمة رمز لتعيين العلامة الألسنية، والتي يسميها بالدال، كما أنه يشير إلى طبيعة العلاقة في الرمز والتي تختلف عن العلاقة في العلامة اللسانية، يقول: "إن للرمز صفة ليست هي بشكل عام اعتباطية أبداً، وهذا الرمز ليس بفارغ أيضاً، إذ إن هناك بعضاً من ملامح الرابط الطبيعي بين الدال والمدلول، ولا يمكن تبديل الميزان، وهو رمز العدالة بأي شيء آخر كالعربة مثلاً"(٧) ومن ثم فهو يستعمل مصطلح علامة أو إشارة.

وقد سجل علماء اللغة تردد سوسير أثناء بحثه عن تسمية للوحدة اللسانية حيث استبعد كلمة رمز، وتبنى كلمة علامة، وذلك لأنه كان يدرك جيداً أن الرمز ليس فارغاً فهو يشير "إلى بقايا تعليلية تجعل من إحالة الدال على المدلول إحالة محكومة بمبدأ التعليل، في حين أن اللسان في جوهره ظاهرة اعتباطية" غير أن هذه الاعتباطية نسبية.

كما أن الرمز لا يمكن استبداله ونشر معطياته، فما اتفق عليه الناس باعتباره رمزاً لشيء، كالميزان رمز العدالة، لا يمكن استبداله بأي شيء آخر(٨).

والرمز بحسب سوسير بخلاف العلامة، فإذا كانت العلامة بإمكانها اكتساب دلالات متنوعة من خلال ورودها في سياقات متعددة فإن الرمز بدوره يشمل ويشير إلى سياقات ثقافية مبينة، وهذه الأخيرة كفيلة بخلق الرمز، أو نفي هذه الميزة عنه.

فالعلامات تشير إلى شيء، أو إلى صورة ذهنية موجودة سلفاً، في حين يستمد الرمز دلالاته من ظلال العلامة.

فكما أن الغروب يشير إلى انقضاء النهار، فهو يشير أيضاً انطلاقاً من دلالته هذه إلى دلالة أخرى وهي الفناء، فالحياة شبيهة بالنهار والذي هو مصدر الحركة، وبزوغ نور الفجر يشير إلى الولادة، وقد وظف الرومانسيون هذه الدلالات الرمزية لمظاهر الطبيعة في نصوصهم الشعرية، واستثمروا مواطن الإيحاء فيها حتى غدت الطبيعة لديهم بكل مظاهرها رموزاً لما تخفيه الذات الإنسانية من مشاعر مرهفة، وتعلق بالأمل، وحنين إلى الانطلاق.

ولا نملك نحن القول بابتكار الرومانسيين لهذه الرؤية الوجودية، لأن ذلك يرتبط بطقوس موغلة في القدم، ومن تلك الدلالات القديمة لمظاهر الطبيعة استمدت كثير من الرموز كينونتها، فالنور يشير إلى المعرفة والبياض إلى النقاء، والحمامة البيضاء إلى السلام، فالرمز من هذه الزاوية شيء محسوس له وجود في ذاته بعيداً عن أية دلالة، ومن جهة أخرى فهو مرتبط بالثقافة، أي بالمفاهيم والطقوس التي تعارف الناس عليها، عن طريق الاتفاق والتواضع، وهذه الأشياء مرتبطة بالحالات النفسية التي تنتاب الكائن البشري.

والرمز يحيل على موضوعه استناداً إلى قانون، وهذا ما ذهب إليه بيرس أيضاً، فهو ينحدر من طبيعة عامة ومجردة "إنه ينتمي إلى مقولة الثلثانية، والثالثانية في تصور [بيرس] هي مقولة الفكر والضرورة والقانون الذي يحكم الوقائع استقبالاً، ومن خلال وضعه هذا فإنه لا يستند إلى حدث ولا إلى نوعيات، أو أحاسيس لكي يوجد، بل يكتفي بالإشارة إلى

القانون والضرورة التي بموجبها يحيل شيئاً ما على شيء آخر"(٩).

ومن هنا أقر بيرس بأن العلاقة القائمة بين المأثول الرمزي (الأيقونة الرمزية) وموضوعها لا يستند إلى التشابه ولا إلى التجاور، بل إلى العرف الاجتماعي الذي هو قاعدة وقانون في الآن نفسه.

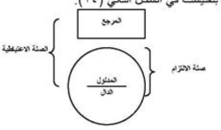
ولهذا يعمد الكائن البشري إلى اختيار رموزه استناداً إلى قاعدة عرفية، بعيدة كل البعد عن المنطق والاستدلال العقلي، فالإنسان يعمد إلى الرمز من أجل التعبير عن مجموعة من القيم بطريقة الإيحاء والتمثيل، فهو أداة حاسمة في تنظيم التجربة الإنسانية، وذلك لأجل جعلها تجربة عامة ومشتركة بين جميع الأمم.

يعتقد ياكبسون أن نظرية اعتباطية الدليل اللساني "ليست لسوسير، بل نجدها عند اليونان ولا سيما أفلاطون وديموقريطس ومن بعدهما الرواقيون الذين رأوا أن الاتفاق أو المصادفة أنتجا أسماء الأشياء"(١٠) أما كلود ليفي شتراوس فقد فحص مبدأ الاعتباطية وقرر "أن الرمز اللغوي إذا كان اعتباطياً مسبقاً فإنه لا يظل كذلك مؤخراً... ومن هنا فإن الخاصية التعسفية للرمز اللغوي تعتبر مؤقتة، إذ إنه طالما خلق الرمز فإن ما يستثيره يصبح شيئاً محدداً دقيقاً للبنية الطبيعية للذهن من ناحية، ولعلاقته بمجموعة الرموز الأخرى، أي علم اللغة الذي يكون نظاماً متماسكاً من ناحية أخرى"(١١).

وقد نبه سوسير إلى خضوع الدليل للاعتباط النسبي والاعتباط المطلق باعتبار وجود كلمات في اللغة توحي بمعناها، وهي المعبر عنها في نظرية المحاكاة بكلمات المحاكية للأصوات الموجودة في الطبيعة، ولكن حضورها في المعجم قليل جداً.

في حين يرى كل من ريتشاردز وأوقدن (Richards et Ogden) في كتابهما: "معنى المعنى" (The Meaning of meaning) الصادر سنة ١٩٢٣، أن الرمز مرادف للكلمة والاسم، وقد أشارا إلى ذلك في مثلثهما الشهير، حيث جاءت هذه المصطلحات في ركن واحد (Symbol-word-name) كما اعتبرا أيضاً العلاقة بين الرمز وما يشير إليه علاقة سببية، وهي العلاقة نفسها التي تحكم المدلول بالشيء الخارجي، أو المشار إليه(١٢). والكلمات بالنسبة لهما ما هي سوى رموز تؤدي بها ما في أنفسنا، بل هي "رموز ناقصة لا يستطيع الإنسان أن يضبط مدلولاتها أو يحددها، إلا ما اتصل منها بالأعلام وأسماء الأماكن، أما ما يتصل منها بالمعنويات والعواطف فإنه غير مضبوط ولا محدود... وما يزال الكتاب يبحث بحثاً واسعاً طريفاً في صعوبة اللغة وصعوبة التعبير بها وتكثيف الألفاظ من تحوير في استعمالاتها المختلفة عند الأدباء... ومن أجل ذلك كانوا يحرفون في مدلولاتها تحريفاً واسعاً حتى يستطيعوا أن يعبروا عن المعاني التي تختلج في نفوسهم، وهي معان أوسع من تلك الأدوات اللغوية التي اصطلحنا عليها"(١٣).

أما إميل بنفنيست (E.Benvenist) فيرى في مقال له بعنوان "طبيعة الرمز اللغوي" وذلك سنة ١٩٣٠ بأن "العلاقة بين الدال والمدلول ضرورية لتكوين الرمز فبنفنيست ينكر العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول، إذ لا يقع الاعتباط بينهما، بل بين الرمز (العلامة) بحديه: الدال والمدلول من جهة، وما يشير إليه من أشياء وأفكار من جهة أخرى"، وقد أوضح إيلوار (R.Eluerd) ما قصده بنفنيست في الشكل التالي (١٤):



وهذا الشكل يعبر عن اعتباطية العلامة اللسانية، كما أن الكلمة لا ترمز إلى الشيء ولا تصوره، فهي ليست مطابقة له، فاللغة بحسب ما ذهب إليه إيلوار في تعليقه على رأي بنفنيست لا تطابق العالم الخارجي، هذا الأخير الذي أشار إليه بمصطلح المرجع، حيث يرتبط بالعلامة اللسانية برابط عشوائي متواضع عليه.

وقد أشار إلى هذه القضية جاكبسون وذلك حينما جعل الدال مميزا للمدلول، إذ اعتبر العلاقة بينهما ضرورية، وهو الشيء نفسه الذي هب إليه بنفنيست.

أما ستيفان أولمان (S.Ullman) فقد اختار مصطلح "اللفظ بدلاً من رمز أو دال، ومدلول بدلاً من فكرة أو ارتباط ذهني، واللفظ عنده هو الصيغة الخارجية للكلمة، في حين أن المدلول هو الفكرة التي يستدعيها اللفظ"(١٥)، وللاشارة فإن أولمان اعتمد على مثلث ريشاردز وأوقدن في تعريفه للمعنى إلا أنه خالفهما فيما ذهبا إليه، فقد أشار إلى العلاقة المتبادلة بين اللفظ ومدلوله، باعتبار أن كل واحد منهما يستدعي الآخر، كما أنه أهمل الجانب الثالث من المثلث وهو المرجع، وذهب إلى القول بصدد ذلك: بأن دارس اللغة. لا تهمه الأشياء بقدر ما تهمه الكلمات(١٦)، ويمكن التمثيل لرأي أولمان بهذا الشكل:

علاقة متبادلة

اللفظ ⟷ المدلول

ومن خلال تعدد المصطلحات التي وردت بخصوص الدال والمدلول والمرجع والموجودات الخارجية، وكذلك العلاقات التي تحكم طرفي العلامة اللسانية، أو أطراف العلامة اللسانية باعتبار مثلث ريشاردز، وكذا ثلاثية بييرس وبنفنيست، فإننا يمكن أن نعتبر المصورة والرمز عند بييرس وريشاردز على الترتيب بمثابة الدال عند سوسير واللفظ عند أولمان، أما المفسرة والفكرة فلهما المعنى نفسه لدى كل من بييرس وريشاردز، أما بنفنيست فقد جعل المرجع مقابلاً للرمز، في حين نجد أولمان يساير سوسير في تسمية الركن الثاني من العلامة اللغوية بالمدلول، أما الركن الثالث من العلامة لدى بييرس فهو الموضوع، في حين يسميه ريشاردز بالمشار إليه.

أما بخصوص العلاقات التي تحكم تلك الأطراف المشكلة للعلامة اللسانية فهي مختلفة، وذلك راجع للتصور الخاص بالعملية التواصلية والتي تختلف من عالم لآخر.

إن مصطلح رمز قد ورد لدى علماء اللغة نظيرا للكلمة أو العلامة اللغوية والإشارة أو الدليل أيضاً، رغم أن هذه المصطلحات متباينة في مفاهيمها، ولعل من الأسباب التي أدت إلى هذا الخلط المصطلحي الاعتقاد الذي مفاده أن ما أشار إليه كل من بييرس وسوسير بخصوص العلامة اللسانية هو نفسه، فإذا كان سوسير يفرق بين الإشارة والرمز فلأنه كان شديد الحرص على كون اللغة نظاماً من الإشارات الدالة، أما بييرس فيرى بأن اللغة نظام من الرموز.

أما في الحقل العربي فقد ترجمت تلك المصطلحات، وقد بدأ الخلط واضحاً بخصوصها، حيث يذكر شرشار عبد القادر في مقال له بعنوان: "اضطراب المصطلح في الدراسات الأدبية والنقدية" أن السبب يكمن في تعدد المقابلات العربية للمصطلح الأجنبي الواحد، كما يشير إلى الاختلافات الحاصلة في ترجمة هذه المصطلحات في قوله: Signifiant, Symbole, Signifié Signe فالمصطلح الأول والثاني من الأسرة الاشتقاقية نفسها، لكن سوسير عندما تحدث عن Signe بين أنه يختلف جذريا عن Symbole فالأول اعتباطي والثاني ليس كذلك لوجود نوع من العلاقة بين الدال والمدلول، في حين أن لا علاقة في الأول، فالاضطراب أن تكون ترجمة (Symbole) بالرمز، وأن تترجم

(Signe) بدليل، مما يشكل عائقاً في الفهم، لأن ترجمة اللفظ بالمادة المعجمية نفسها التي اشتق منها أفضل وأصوب"(١٧).

ومن ثم فالاختلاف في ترجمة المصطلح الغربي أصبح سنة لدى الدارسين العرب المعاصرين، بل إن مجرد تعدد المصطلح يعد زينة ومفخرة لديهم، فخلق بديل اصطلاحي جديد، أو محاولة خلط بعض المفاهيم المتعارف عليها والمتفق بشأنها، يعد تجاوزاً وتجديداً في هذا الحقل، ولكن المتفق بشأنه أن الرمز بخلاف الإشارة، هذا في العرف اللغوي، والشأن نفسه ويزيد في العرف الاصطلاحي، إذ لا وجود للتطابق التام بين المصطلحين، خاصة إذا ما كان الرمز بمفهومه الفني والأدبي الخالص.

والجدير بالذكر في هذا المقام أن نشير إلى أن اللسانيين قد اقتربوا في حالات كثيرة أثناء مقاربتهم للرمز اللغوي من مفهوم الرمز الأدبي، وذلك راجع إلى الخلط المفهومي والإجرائي الذي انطلقوا منه، فستيفان أولمان على سبيل الحصر يعتبر الرمز وسيلة للاتصال والتفاهم بين الناس، أي أنه يقر بالوظيفة التواصلية للغة باعتبارها نظاماً من العلامات الدالة.

إلا أنه يشير في أحايين أخرى إلى مفاهيم جديدة للرمز حينما يعتبره شيئاً ينوب عن شيء آخر في الدلالة عليه، وذلك في قوله: "ومن الممكن أن تثير هذه الرموز خليطاً من إحساسات شتى... ومن وجهة نظر أخرى أن الرموز إما طبيعية أو تقليدية عرفية، فالرموز الطبيعية لها نوع من الصلة الذاتية بالشيء الذي ترمز إليه، ومن ذلك أن بعض الحركات الجسمية تعد وصفاً للحالات العقلية التي تعكسها... وكذلك يعد الصليب رمزاً طبيعياً للمسيحية ولكن هذا ليس راجعاً إلى أي مغزى تشبيهي، أو هو لم يكن في الأصل كذلك، وإنما سببه المغزى الذي تركه صلب المسيح عن طريق إيحاءاته التاريخية..."(١٨).

فالإيحاء ليس سمة للعلامة اللغوية، وإنما هو سمة للرمز الأدبي، ونحن نرى بأن أولمان هو من بين أكثر اللسانيين إثراء لحقل اللسانيات والدلالة، وفهما لطبيعة الرمز الإيحائية، فهو يشير في أكثر من موضع في كتابه: "دور الكلمة في اللغة"، إلى دور الاستعمال المجازي في تعدد دلالات الرمز، حيث يرى: بأن "شحنة المعنى التي تحملها بعض الكلمات شحنة تدعو إلى الدهشة حقاً"(١٩) لأنها معاني إيحائية وليست معجمية، كما يضيف أيضاً إلى أن هناك مصادر مألوفة من المصادر التي تثير في النفس إحساسات خاصة بما تمدنا به من "ألوان أو ظلال معنوية إضافية، ويتمثل هذا المصدر في قوة الكلمات على الاستدعاء، فالملاحظ أن وقوع الكلمات في نماذج معينة من السياقات يكسبها جداً خاصاً ويحيطها بملابسات تعين في الحال على استظهار البيئة التي تنتمي إليها هذه الكلمات"(٢٠) فالظلال المعنوية والأحاسيس التي تثيرها بعض الكلمات فينا أصلها الإيحاء الرمزي، هذا الأخير يسيطر على جزء كبير من لغتنا اليومية، حيث تغدو مجازية وظيفتها الاقتصاد في التعابير والإيجاز من خلال التلميح فقط.

الرمز والإشارة:

إن تداخل مفهومي الرمز والإشارة أدى بالدارسين إلى الخلط بين المصطلحين وإذا كان حقل اللسانيات أقرب إلى فرضيات العلم، فإنه لم ينج هو أيضاً من هذا التعميم المفهومي، فقد كان تعامل النقاد واللغويين مع مصطلح الرمز تعاملاً سطحياً، إذ ناب عن مصطلح الإشارة في معظم بحوثهم، وقد برر صلاح فضل توظيفه للرمز نيابة عن الإشارة بقوله: "يكفي الآن أن نشير إلى أننا عندما نطلق كلمة الرمز على العلامة اللغوية، فإن هذا من قبيل تبسيط الأشياء، قبل أن نعمد إلى التصنيفات والتفريعات"(٢١) وهذا مسوغ مرفوض في الأعراف العلمية، لأن لكل مصطلح مجالاً دلالياً مقيداً يجب أن يلتزمه ولا

يحيد عنه، فهو يدخل ضمن دائرة العلوم اللغوية، التي تشير إلى الأشياء بمصطلحات محددة ودقيقة، بعيداً عن المعاني الأساسية (المعجمية).

فإذا كانت العلاقة الكائنة بين الرمز ـ باعتباره إشارة لغوية ـ ومدلوله علاقة اعتباطية أو تعسفية، فإنه في حال الاصطلاح على خلاف ذلك، لأن المجتمع هو الذي ربط بين الطرفين لوجود علاقة ما بينهما، وهذه العلاقة قد يكون الإيحاء سبباً في وجودها، وقد تكون مبررة أيضاً.

يرى إرنست كاسيرر أنّ ثمة فرقاً بين الرمز والإشارة، إذ يعتبر الإشارة جزءاً من عالم الوجود المادي، في حين يعتبر الرمز جزءاً من عالم المعنى الإنساني "والإشارة مرتبطة بالشيء الذي تشير إليه على نحو ثابت، وكل إشارة واحدة ملموسة تشير إلى شيء واحد معين، أما الرمز فعالم الانطباق، أي يوحي بأكثر من شيء واحد، وهو متحرك ومتنقل ومتنوع"(٢٢).

إن هذا الرأي يبين مدى تباين اختلاف طبيعتي الرمز والإشارة، فالإشارة تنحصر في إطار محدود لا يتغير، إذ يعبر بها الفهم دون أن يلحظها باعتبارها خالية من المعنى وآلية، في حين ينفتح الرمز على فاعلية التغير والتجدد والشمول فقد تتعدد مدلولات الرمز بتعدد السياقات التي يرد فيها، وبالتالي فهو أوسع من الإشارة في التعبير والإيحاء، لذلك جعله الشعراء قناعاً يختفون وراء إبهامه وتعدد مدلولاته.

كما أن الرمز يتميز بصلاحيته للاستعمال إذ تلعب العوالم النفسية وسياق الموقف دوراً هاماً في تحديد دلالته، إضافة إلى كونه يشمل كل أنواع المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة والكناية، أما الإشارة فليس فيها سوى دلالة واحدة لا تقبل التوزيع، ولا يمكن أن تختلف من شخص لآخر ما دام المجتمع قد تواضع عليها(٢٣).

كما ذهب فرويد في شرحه لطبيعة الرمز إلى حد التفريق بينه وبين الإشارة وذلك أن الإشارة "تعبير عن شيء معروف ومعالمه محددة بوضوح، فالملابس الخاصة بموظفي القطارات إشارة وليست رمزاً، إذ الرمز أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه، وهو معين لا ينضب للغموض والإيحاء، ومصدر خصب من مصادر التأويل"(٢٤)، لأنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعقل الإنساني، فهو أداة ذهنية، أو مظهر لفعالية العقل البشري، في حين الإشارات مجرد أداة أو وسيلة لخدمة الفعل، حيث تختلف الإشارات عن الرموز اختلافاً جذرياً لكون الإشارة تفهم متى استخدمت للدلالة على موضوع محدد، أما الرمز "فإنه يفهم متى جعلنا نتصور الفكرة التي يقدمها"(٢٥).

ونظراً لكون التصورات متفاوتة ومتباينة من شخص لآخر، فإن جمالية الرمز تكمن في مدى الاختلاف الذي يحدثه في عقول السامعين.

وقد ذهبت أميرة حلمي إلى القول بأن الرموز غير الفنية و الإشارات على حد اصطلاحها هي لغة اتفاقية شأنها شأن الأعداد والأسماء، في حين تتميز الرموز الفنية "بأنها لا يمكن أن تستبدل بغيرها ويبقى المعنى والتعبير، ذلك أن العمل الفني وحدة عضوية تستمد من علاقة الرمز بمدلوله، علاقة عضوية لا تفرض عليه من الخارج، أو بالاصطناع وإلا تحول الرمز الفني الأصيل أو العمل الفني كله على العموم إلى إشارات مصطنعة تضعف من العمل الفني ومن أصالته"(٢٦) فالإشارات بدلالتها الوضعية المتعارف عليها تحيل على عالم الوجود المادي، أما الرمز فمرتبط بعالم المعنى الإنساني، لذلك لا يمكن أن يستبدل، لأن إحلال لفظ آخر محله يؤدي بالضرورة إلى تغير وظيفته الدلالية، فالرمز دال بطبعه، فهو ذو سمة وقيمة وظيفيتين، كما أن الرمز الفني لا يشير إلى شيء خارجه وذلك على العكس من

غيره من الرموز "فالوجدان الذي يعبر عنه العمل الفني لا ينفصل عنه إذ إنه باطن في صميمه، وليس خارجاً عنه"(٢٧).

إن ما ذهب إليه كاسيرر في تفرقته بين الرمز والإشارة هو القاعدة التي استلهمها كثير من الفلاسفة الغربيين، وعلى رأسهم سوزان لانجر.

أما في الحقل البلاغي العربي فقد كثر الحديث عن علاقة الرمز بالإشارة، ولعل ما قاله المصري عن الرمز والإيحاء يشفي تساؤلاتنا، إذ يقول عن الرمز: "فحواه أن يريد المتكلم إخفاء أمر ما في كلامه مع إرادته إفهام المخاطب ما أخفاه، فيرمز له في ضمنه رمزاً يهتدي به إلى طريق استخراج ما أخفاه من كلامه، والفرق بينه وبين الوحي والإشارة أن المتكلم في باب الوحي والإشارة لا يودع كلامه شيئاً يستدل عنه على ما أخفاه، لا بطريق الرمز ولا غيره بل يوحي مراده وحيا خفيا لا يكاد يعرفه إلا أحذق الناس، فخفاء الوحي والإشارة أخفى من خفاء الرمز والإيحاء، والفرق بينه وبين الإلغاز أن الإلغاز لابد فيه ما يدل على المعنّى فيه بذكر بعض أوصافه المشتركة بينه وبين غيره وأسمائه فهو أظهر من باب الرمز "(٢٨).

وهذا الكلام يتعارض تماماً مع المفاهيم المعاصرة للرمز، فإذا كانت الإشارة أخفى من الرمز في الدلالة، فمعنى ذلك أن الإشارة بحسب فهم (المصري) لها ليست هي نفسها الإشارة بمفهومها الاصطلاحي المتداول اليوم في حقل اللسانيات والأدب، فالإشارة انطلاقاً من معناها اللغوي تشير أي تدل وتوحي، وهي بعكس الإلغاز والرمز، لأن الدلالة فيهما متضمنة عن طريق الإيحاء.

ومن الحالات التي ورد فيها مفهوم الرمز مرادفاً لمفهوم الإشارة ما جاء في القرآن الكريم في سورة آل عمران: "قال آيتك أن لا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا"[٣/ ٤١].

وهذا المعنى تكرر بطريقة مباشرة في القرآن في قوله تعالى: في سورة مريم: "فأشارت إليه" [١٩/ ٢٩].

أي أومأت إليه، فالإشارة لا تحتمل معنى الرمز هنا من الناحية الاصطلاحية، إلا أنها توافقه من الناحية المعجمية.

وإن عدنا إلى نقدنا العربي القديم فإننا نلاقي تداخلاً كبيراً بين المفهومين، والسبب في ذلك يعود إلى الترادف الحاصل بين اللفظين في المعاجم العربية القديمة.

فقدامة بن جعفر كغيره من العرب المتقدمين يخلط بين المفهومين حيث يسقط ما للرمز من خصوصيات على الإشارة لتحل محله في الدلالة، يقول الإشارة "أن يكون اللفظ القليل مشتملاً على معان كثيرة بإيماء إليها، أو سمة تدل عليها، كما قال بعضهم وقد صف البلاغة، فقال: هي سمة دالة"(٢٩).

أما ابن رشيق صاحب العمدة، فقد ربط مفهوم الإشارة بالإيجاز في قوله: "وهي في كل نوع من الكلام سمة دالة، واختصار، وتلويح، يعرف مجملاً، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه"(٣٠).

كما أنه ذكر للإشارة أنواعاً من بينها: (الرمز)، والسر في ذلك أن ابن رشيق "لا يرى الرمز مرادفاً للإشارة الحسية، كما هو الغالب على ما ورد في المعجمات، وإنما يرى أن أصله الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، وأنه استعمل حتى صار الإشارة، أو نوعاً منها، وهو الإشارة بالشفتين، خاصة على رأي الفراء، ومن أجل ذلك جعل الرمز الأدبي نوعاً من أنواع الإشارة الأدبية، لا مرادفاً لها، ملاحاً جانب الخفاء والغموض في ذلك النوع"(٣١).

أما الجاحظ فيرى بأن الرمز أو الإشارة هما طريقان من طرق الدلالة، لأنهما إن صحبا الكلام فإنهما يفصحان ويبينان ما يريده المتكلم، لأن حسن الإشارة باليد، أو الرأس،

من تمام حسن البيان(٣٢)، كما يعتبر الجاحظ أول من أطنب في الكلام عن الإشارة من أدباء العرب، وتمتاز دلالة الإشارة بما يأتي:

١ـ إنها سريعة قصيرة.

٢ـ إنها غير مباشرة لا تفصح عن المراد إفصاحاً مباشراً لأن الإفصاح المباشر عادة لا يكون إلا بطريق الدلالة اللفظية بحسب ما تدل عليه الألفاظ من معانيها اللغوية الوضعية.

٣ـ إنها خفية، وتلك الخاصية الأخيرة نتيجة للخاصيتين السابقتين فهي لسرعتها وقصرها لا يفهمها إلا من يفطن إليها، ويكون ذهنه مهيأ لها، هذا والدلالة غير المباشرة بطبيعتها أقل وضوحاً من الدلالة المباشرة"(٣٣).

وقد وظف الجاحظ مصطلحي الإشارة والرمز توظيفا لغويا، حيث اعتبرهما مترادفين، فوظيفتهما دلالية بحتة، والمغزى منهما الفصاحة والبيان، فإن كانا متلازمين مع الكلام، أدى ذلك إلى حسن البيان.

كما أشار أيضاً كل من كامل المهندس ومجدي وهبة إلى الاختلاف الاصطلاحي الذي يميز الرمز عن الإشارة فالرمز يتميز بصلاحيته للاستعمال، حيث تلعب العوامل النفسية دوراً في تحديد دلالته، إضافة إلى سياق الموقف الذي يؤثر هو الآخر في إكساب الرمز دلالة تستجيب لحاجة الرامز الدلالية "فهو يشمل كل أنواع المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة بما فيه من علاقات دلالية معقدة بين الأشياء بعضها ببعض"(٣٤).

أما الفرق بين الإشارة والرمز فيكمن في أن "الإشارة ليس فيها سوى دلالة واحدة لا تقبل التوزيع ولا يمكن أن تختلف من شخص لآخر ما دام المجتمع قد تواضع على دلالتها"(٣٥) غير أن الرمز والإشارة متلازمان في أغلب الأحيان، حيث يمكن الحصول على إشارة رمزية أو رمز إشاري، وقد أشار بيرس إلى هذه العلاقات حينما تطرق للعلامات باعتبارها أنظمة سيميائية.

واللغات القديمة التي اندثرت يمكن اعتبارها إشارات اصطلاحية كما هو الحال في اللغة الهيروغليفية أو المسمارية حيث يمكن تجميعها وتفكيكها، ومن ثم فك شفراتها، انطلاقاً من معرفة جوانب الاصطلاح فيها.

ويمكننا أن نضيف في ختام هذا البحث أن مفاهيم هذه المصطلحات قد تتغير بتغير الحقل المعرفي الذي تثار فيه، فقد اكتسب الرمز مفاهيم عديدة في حقول معرفية متباينة كالبلاغة وعلم النفس والرياضيات والتنجيم واللسانيات.. بل إن التصوف قد أثار قضية هي غاية في الأهمية تتعلق بالإشارة والعبارة والرمز، وعلاقة كل ذلك بتلقي المعارف الربانية، وهذا شأن يحتاج إلى دراسة مستقلة أخرى.

مراجع الدراسة:

١ـ سعد البازعي، ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠، ص ١٠٨.

٢ـ دليل الناقد الأدبي، ص ١٠٩.

٣ـ عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠، سورية، ص ١٢٥.

٤ـ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤، ص ٦٢.

٥ـ فرديناند دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، ١٩٨٦، ص ٨٨.

٦ـ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، الهامش،ص ٧٦.

٧ـ محاضرات في الألسنية العامة، ص ٩٠، ٩١.

٨ـ إن مبدأ التعليل الذي نحتكم إليه في مقاربتنا للرمز يبقى نسبيا، وذلك نظرا لخضوع الرمز للثقافة المحلية، وهذا سبب في تعدد الرموز الخاصة بمفهوم واحد، فإذا كان اللون الأبيض رمزا للسلام، فإننا نشير إلى السلام بغصن الزيتون أيضا، وربما يكمن الرمز في الحمامة البيضاء في لونها فقط، في حين هناك من يرى في الحمامة باعتبارها كائنا مسالما، ووديعا رمزا.

٩ـ سعيد بنكراد: الرمز ـ المجالات والدلالات ـ شبكة الإنترنت، موقع: www.saidbengrad.free.fr

١٠ـ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص ٥٦.

١١ـ مفاهيم الشعرية، ص ٥٦.

١٢ـ انظر: أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢، ص ٥٤، ٥٦.

١٣ـ شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط١٢، ص ٢٤٢.

١٤ـ انظر: أحمد محمد قدور: مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، سورية، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٦، ص ٢٨٩، ٢٩٠.

١٥ـ انظر ستيفان أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، ط٢، ١٩٦٩، ص ٦٤.

١٦ـ انظر: مبادئ اللسانيات، ص ٢٩٠، ٢٩١.

١٧ـ شرشار (عبد القادر): اضطراب المصطلح في الدراسات الأدبية والنقدية، مجلة الموقف الأدبي، (شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، سوريا) ع ٣٧٧، أيلول ٢٠٠٢، ص ٧٠.

١٨ـ ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ص ٢٧.

١٩ـ دور الكلمة في اللغة، ص ١١٧.

٢٠ـ دور الكلمة في اللغة، ص ٩٤.

٢١ـ صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مهرجان القراءة للجميع، مصر، ٢٠٠٣،
ص ٢٩.

٢٢ـ أمية حمدان حمدان: الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨١، ص ٢٥/ ٢٦.

٢٣ـ ينظر مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية ف ي اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت لبنان، ط٢، ١٩٨٤، ص ١٨١.

٢٤ـ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ٢٦١.

٢٥ـ الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر، ص ١٦٠.

٢٦ـ أميرة حلمي: مقدمة في علم الجمال، دار النهضة العربية، ١٩٧٢، ص ٤٨/ ٥٠.

٢٧ـ الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر، ص ٢١١

٢٨ـ المصري (بن أبي الأصبع): بديع القرآن، تح: حفني محمد شرف، بغداد، ١٩٧٧، ص

٣٢١
٢٩ـ قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٩٠.
٣٠ـ ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، ص ٢٠٦.
٣١ـ درويش الجندي، مرجع سابق، ص ٤٦.
٣٢ـ الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، القاهرة، ١٩٤٨، ج١، ص ٧٠.
٣٣ـ درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي، ص ٤١.
٣٤ـ W.Y. Tindalle: the literary symbol نقلا عن محمد فتوح أحمد: الرمز في القصيدة الحديثة، مقال بمجلة علامات في النقد، ج٣٤ ، مج٩، ديسمبر ١٩٩٩، ص ١٨١.
٣٥ـ نفسه، ص ١٨١.

❑❑

العلامة وازدواجية الوظيفة الدلالية
قراءة سيميائية في نص شعري للمتنبي

د. منقور عبد الجليل

تمهيد: ١ـ السيميائية المصطلح والأبعاد:

ثمة اتجاهان اثنان أسسا للبعد المعرفي للسيميائية في الغرب: الاتجاه الأوروبي الذي يرتكز على مفاهيم دي سوسير ومدرسة جنيف اللسانية، والاتجاه الأمريكي الذي يؤسس مفاهيمه على ما وضعه شارل ساندرس بيرس الذي كان منحاه منطقياً فلسفياً. فالمدرسة الأوروبية تؤثر مصطلح السيميولوجيا (semiologie) والمدرسة الأمريكية تؤثر مصطلح السيميوطيقا (semiotique). إن هذين المصطلحين يترادفان لكونهما يغطيان مجالات من الدراسة متطابقة، وعلى الرغم من أن سوسير وبيرس عاشا في فترة واحدة، فسوسير توفي سنة ١٩١٣ وبيرس سنة ١٩١٤ إلا أن مشروع كل منهما كان منفصلاً عن الآخر يقول دي سوسير وهو يحدد معالم السيميولوجيا: "ونستطيع ـ إذن ـ أن نتصور علماً يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي، وهذا العلم يشكل جزءاً من علم النفس العام ونطلق عليه مصطلح سميولوجيا..." (١) أما بيرس فيعتقد أن النشاط الإنساني كله نشاط سيميائي في مختلف تمظهراته، ينقل حميد لحميداني تصريح بيرس وهو يحدد المجال الدراسي للسميائية قائلاً: "إنه لم يكن باستطاعتي يوماً دراسة أي شيء ـ رياضيات كان أم أخلاقاً أو ميتافيزيقا أو جاذبية أو ديناميكا حرارية أو بصريات أو كيمياء أو تشريحاً مقارناً أو فلكاً أو علم نفس أو علم صوت أو اقتصاد أو تاريخ أو ويستا أو رجالاً ونساء أو خمراً أو علم مقاييس دون أن تكون هذه الدراسة سيميائية"(٢).

هذان المفهومان سيؤثران على الدراسات السيميائية التي ستأخذ منعطفات كثيرة سواء في أوروبا أو في أمريكا أو في العالم العربي، فإذا كان ـ مثلاً ـ بيار غيرو Pierre Guiraud يعتبر السيمولوجيا مجالاً لدراسة أنظمة العلامات اللغوية وغير اللغوية فإنه يتبنى الطرح السوسيري نفسه الذي يعد اللسانيات جزءاً من السيمولوجيا بينما نجد رولان بارث Roland Barthes يذهب عكس مذهب غيرو إذ يعتبر السيميولوجيا جزءاً من اللسانيات ووسع من مجالها لتشمل أنظمة أخرى لم يشر إليها سوسير في محاضراته مثل: دراسة الأساطير، والألبسة وأطباق الأكل، والديكور المنزلي وكل الخطابات التي تحمل طابعاً رمزياً.. وثمة اتجاهات أخرى تتبنى سيمياء التواصل يمثلها كل من جورج مونان ومارتيني وبريتو وبويسنس وغيرهم، وهي تدرس أنظمة العلامات التواصلية المختلفة.. بينما نجد اتجاهاً آخر يتبنى سيمياء الدلالة مع غريماس وكوكيه وأريفيه وغيرهم إذ السيميولوجيا عندهم نظرية عامة لأنظمة العلامات.

وبعد جدال طويل بين جميع الاتجاهات السيميولوجية تقرر في جمعية دولية عام ١٩٦٨ تخصيص مصطلح السيميوطيقا للدراسات التطبيقية في المجال الأدبي والفني والاجتماعي ومصطلح السيميولوجيا بمثابة النظرية العامة للسيميطيقات وقد صرح غريماس في مناسبة صحيفة على تمسكه بهذا التمييز مشاطرة مع بارث وليفي شتراوس وجاكبسون وبنفينيست.

وتجدر الإشارة إلى أن علم اللسانيات التي أرسى دعائمه سوسير قد أحدث ثورة مفاهيمية على مستوى الدراسات اللغوية، التي كان يسيطر عليها المنهج التاريخي، وأضحت أفكاره وتطبيقاته اللغوية نواة لمنهج بنيوي أفادت منه كل الدراسات في مجالات معرفية مختلفة أدبية وغير أدبية، ومنها السيميولوجيا التي غدت توظف معطيات اللسانيات الصورية والدلالية..

وخلاصة المفاهيم أن السيميائية هي نظرية عامة لدراسة أنظمة العلامات، وتتبع آثار هذه العلامات وإيحاءاتها الدلالية داخل مدونة معينة، لغوية أو غير لغوية. وقد انقسم الباحثون في العالم العربي إلى ثلاثة أقسام: قسم تبنى المصطلح الأمريكي وقسم تبنى المصطلح الأوروبي وقسم آخر رجع إلى التراث العربي واستلهم منه مصطلح السيمياء الذي رآه أقرب إلى دراسة العلامات. ولن نخوض في عدد الدراسات العربية التي مثلت فوضى مصطلحاتية كبيرة واضطرب أصحابها في تحديد مصطلح واحد جامع؛ فالبعض منهم عنون دراسته بالسيميائية وآخر بالسيمياءوية، وثالث بالإشارة ورابع بعلم الدلالة، وخامس بالرمزية وآخر بالدلائلية وغير ذلك من المصطلحات الكثيرة.

إن التحليل السيميائي يتقدم إلى النص لتفكيك علاماته والوقوف على شيفراته الجديدة، وهو بالتالي ينتقل من البنية السطحية الشكلية العامة إلى البنية العميقة الدلالة، ولا يكون هذا الانتقال إلا عبر قناة التأويل. فإذا كانت المعرفة هي محمول العلامة فإن العلاقة بينهما ليست محددة مسبقاً، ولذلك فالتأويل لا يشترط وجود مواضع للربط بين الدال والمدلول داخل النص، وفي هذه الحالة فالنص مفتوح على القدرة التأويلية التي يمتلكها المحلل المؤول أو على ما سماه "إيكو" بالموسوعة وسماه ايزر بـ "الذخيرة".

٣ـ ضوابط التحليل السيميائي للنص الأدبي:

١ـ **التحليل المحايث**: البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة وإقصاء الرافد الخارجي، وبناء على ذلك، فالمعنى هو نتاج شبكة العلاقات الداخلية بين عناصر النص.

٢ـ **التحليل البنيوي**: السيميائية تهدف إلى وصف معمار النص وبنائه، وهي تعتبر كل معرفة أو دلالة نظاماً بنيوياً علامياً، فالمضمون شكل والدلالة بنية.

٣ـ **تحليل الخطاب**: تختلف السيميائية عن اللسانيات في أنها تهتم بالخطاب وبإنتاج النصوص على عكس اللسانيات التي تهتم بالجملة. إن مفهوم الخطاب، من المنظور السيميائي الحديث، يتحدد باعتباره ممارسة (اجتماعية ثقافية) Discours en acte يوظف نظام اللغة العلامي من أجل إضفاء الطابع الصوري البنيوي على أشكال المعرفة.

٤ـ **مسار تحليل النص سيميائياً**: يمكن أن نحدد إطار المقاربة السيميائية التي سنقرأ بها نص المتنبي في مدح كافور فيما يأتي:

١ـ **مرحلة التوصيف**: قراءة البنية السطحية وإحصاء عناصرها البارزة في النص مثل: خصائص المعجم الشعري، والعنصر المهيمن فيه وبيان مركزية النواة التي تشكل بؤرة النص.

٢ـ **مرحلة التأويل**: قراءة البنية العميقة في النص، ومصادرة الدلالات الجاهزة التي أفرزها السطح وذلك ببحث في سيميائية العدول والحذف والانزياح الدلالي، والربط بين شكل النص (البنية السطحية) ومضمونه المؤول (البنية العميقة).

٥- مقاربة سيميائية لنص شعري: مدح المتنبي لكافور الإخشيدي:

أولا: تقديم النص: النص الشعري - موضوع التحليل - يندرج ضمن غرض المدح، مقتطع من قصيدة طويلة مطلعها:

كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا

وحسب المنايا أن يكنّ أمانيا

يتوجه بها الشاعر أبو الطيب المتنبي إلى كافور الإخشيدي أمير مصر ذاكراً مناقبه وواصفاً رحلته نحوه ومنوها بكرمه وسخائه.

وقد ذكر الشاعر، قبل مدحه كافور، شدة يأسه من الحياة إلى درجة أنه رأى الموت حّلاً وخلاصاً بعد أن تخلى عنه سيف الدولة، فلم يعد يرى في الناس خيراً بعد أن خاب أمله في أمير حلب الذي كان يكبره على كل البشر، فتساوى الناس في نظر الشاعر فليس فيهم عدو حقيقي ولا صديق وفيّ.. وقد صارع المتنبي قلبه حتى يثنيه عن نسيان من كان يألف ويحب، لكن يقول الشاعر:

خلقتُ ألوفاً لو رجعتُ إلى الصبا

لفارقتُ شيبي موجع القلب باكيا

ومن ذا الذي لا يحب أن يرجع إليه شبابه وفتوته؟! لكن رغم ذلك ينعطف الشاعر بالقصيدة إلى وجهة جديدة فكأنه يقابل بين الموت والحياة، وبين اليأس والأمل على النحو الآتي:

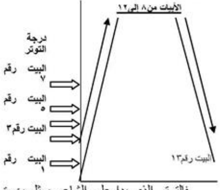
سيف الدولة الحمداني ←: الموت، اليأس.

كافور الإخشيدي ←الحياة، الأمل.

ثانيا: سيميائية البؤرة الدلالية:

هذه الحركة المتصاعدة من تمني الموت والاستسلام لليأس إلى تشبث بالحياة وتطلع إلى الأمل في تحقيق المصلحة، وجدت عتبة لها في حرف الاستدراك (ولكن) الذي يمثل بداية نص جديد يوازي تدفق نفس الشاعر في استشرافه لتحقيق هدفه عند كافور الإخشيدي..

وسنرى أن النفس الشعري سيزداد قوة مع توالي الأبيات وتراكم الدلالات حتى إذا وصل الشاعر إلى أقصى اندفاعه في الأبيات من ٨ إلى ١٢ انحدر نفسه نزلاً إلى ما بدأ به نص المدح. ويمكن أن نضع ذلك في الترسيمة الآتية:



فالتوتر الذي بدا على الشاعر يمثل بؤرة النص الشعري، وتمثله الأبيات التي موضوعها "المُلْك" وهو ما شحذ همة الشاعر وجعله يتعلق بالحياة التي يغذيها الأمل..

رابعا: المعجم الشعري:

إن المتنبي حين مدح كافور لم يستطع أن يتخلص من سيف الدولة، فهو حاضر في القصيدة، بل إن فحص المعجم الشعري الذي وظفه سينبئ أن الممدوح ليس كافور بل سيف الدولة الحمداني، إن اللعب بالكلمات، وتعويم الدلالة في اللغة، جعل علامات النص تقول دلالة في السطح، وأخرى في العمق، وقد يكون ما في العمق مبايناً لما في السطح وضداً له، وهو ما يقلب نص المدح هذا إلى نص هجاء.. مدح في السطح وهجاء في العمق. يقدم النص المعجم الشعري الآتي:

العلامه اللغويه في النص	دلالتها في السطح	دلالتها في العمق
إنسان عين (البيت ٥)	سواد العين	التعريض بسواد لون كافور

العلامة اللغوية في النص	دلالتها في السطح	دلالتها في العمق
بياضا (البيت ٥)	بياض العين	مدح لسيف الدولة بالبياض
ماقيا (البيت ٥)	ماقي العين منبع الدموع	ابداء الشوق لسيف الدولة
ابا المسك (البيت ٦)	الطيب والرائحة الزكية	اللون الأسود لكافور
المعاليا (البيت ٧)	المناقب والمحامد	المتناقضات
حاشاك فانيا (البيت ١٠)	الخلود في الحكم والبقاء	استهزاء وتمني زوال الحكم، لأن العلامة بدون مرجع.
اشدن النواصيا (البيت ١١)	الجد والمثابرة لتحصيل الملك	الحيلة والمكر والخديعة
قول سام (البيت ١٢)	تمني ضم كافور إلى نسل سام	الدلالة المخالفة كافور من نسل حام ذي اللون الأسود

وإذا كان موضوع "الملك" قد أخذ نصيبا كبيراً في القصيدة، وقدمه المتنبي بأسلوب التعريض الذي عدل فيه عن الإفصاح عن رغبته الكامنة إلى تعويم الرغبة في الضمائر إلا أن ذلك لا يمنع من ملاحظة اهتمام الشاعر وأمله في أن يملكه كافور بعض ما يملك، ويمكن توضيح هذا العدول على النحو الآتي:

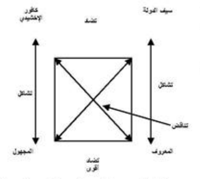
البيت الثامن: يزورك هو ← ازورك انا

↓ الفاعل غير معروف ← الفاعل المتنبي

الحصيلة المرجوة: ← والي علي البصرة والكوفة وهي رغبة المتنبي.

البيت التاسع:
سائلك الفرد ↓ غير معروف
أنا السائل الفرد ↓ المتنبي
← الحصيلة: أن تهب الجيش أو ما كان في قيمته

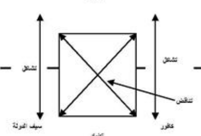
خامساً المربع السيميائي: فالمعجم الشعري، كما نلاحظ، يبين ذلك الاضطراب الذي وقع فيه النص الشعري ـ موضوع التحليل ـ وهو يوازي اضطراب الشاعر وحيرته وضياعه بين حالين: حال ألفه واعتاد الحياة في كنفه وهو ما توافر في شخص أمير حلب، وحال سيق إليه مكرهاً لم يعتده ولم يألفه وهو ما يمثله أمير مصر، فالنص حيز للصراع النفسي لذات الشاعر والذي أفصحت عنه علامات القصيدة ويمكن تمثيله في المربع السيميائي الآتي:



هذا المربع السيميائي يشير إلى شدة الضياع والخوف والحيرة التي تكونت في تصور المتنبي الشاعر حين قابل بين أمير عرفه واعتاده وأمير يجهله ويخشاه.

ويقدم المربع السيميائي للبيت قراءتين متباينتين تباين الإحالة المزدوجة للعلامة اللغوية المتمثلة في الفعل "استقل" على النحو الآتي:

١ـ استقل السواقيا: بمعنى تركها وحاد عنها. فالمربع يكون على النحو الآتي:



فالدلالة التي ينبئ عنها عمق البيت الشعري تبرز مدح المتنبي لكافور الإخشيدي وتفضيله إياه على سيف الدولة.

٢ـ استقل بمعنى: امتطى وركب يمكن إبراز الدلالة العميقة وفق المربع السيميائي الآتي:

السواقيا — البحر

تضاد

تشاكل — تشاكل

تناقض

كافور — الملك

تضاد أقوى

إن الذي يغري بقراءة نص المدح عند المتنبي لكافور الإخشيدي هو منطق المقابلة بين نصوص الشاعر في هذا الغرض وفي غرض الهجاء لذات الأمير حيث نلاحظ العلامات اللغوية وهي تحمل الدلالات المقذعة بكثافات متنوعة وشديدة لا ترقى إليها دلالات نص المدح لذات الأمير، وهو ما يعضّد من فكرة أن الشاعر خبير بخبايا التعبير العربي إلى درجة توظيفه لمعجم شعري يقول المعنى وضده.

إن الذي حرّك المتنبي إلى أن يبدي الرغبة في التملك بعد الفقد هو شعوره باليأس وتمنيه الموت، لكن كان مثل الذي يفر من الحمام إلى الحمام، فجاء نصه معبراً عن هذه الرغبة، ومشخصاً لهذا الفرار المضطرب، ومبرزاً لتلك الرغبة في التملك التي تشبه الفقد.. هذه الحالة الشعورية التي تقع في "المابين" جعلت النص الشعري يقع هو الآخر في "المابين الدلالي" والمابين الغرضي والموضوعاتي" وقد نبه ابن جني رفيق درب المتنبي وشارح ديوانه، ومؤول معانيه، إلى هذه الخاصية الفريدة في شعر المتنبي، حتى أن المتنبي كان في كثير من مجالسه مع ابن جني يعرض البيت المشكل في المعنى ثم يقوم ابن جني بشرحه وبيان دلالاته العميقة، إلى درجة يقف عندها المتنبي مشدوهاً، فكان إذا سئل عن معنى بيت من أبيات المعاني عنده يكتفي بالقول: اسألوا الشارح، يعني ابن جني، وأثر عنه قوله كذلك: ابن جني أعلم بشعري مني..

الملحق: (انظر ديوان المتنبي بشرح الواحدي في حرف الياء)

النص

خلقتُ ألوفا لو رجعت إلى الصبا

لفارقتُ شيبي موجع القلب باكيا

ولكن بالفسطاط بحرا أزرته

حياتي ونصحي والهوى والقوافيا

وجردا مددنا بين آذانها القنا

فبتن خفاقا يتبعن العواليا..

قواصد كافور توارك غيره

ومن قصد البحر استقلّ السواقيا

فجاءت بنا إنسان عين زمانه
وخلّت بياضا خلفها ومآقيا...
أبا المسك ذا الوجه الذي كنت تائقا
إليه وذا اليوم الذي كنت راجيا...
يدلُّ بمعنًى واحد كل فاخر
وقد جمع الرحمن فيك المعانيا...
وغير كثير أن يزورك راجلٌ
فيرجع ملكاً للعراقيين واليا
فقد تهب الجيش الذي جاء غازيا
لسائلك الفرد الذي جاء عافيا
وتحتقر الدنيا احتقار مجرّب
يرى كل ما فيها، وحاشاك فانيا
وما كنت ممن أدرك الملك بالمعنى
ولكن بأيام أشبن النواصيا
عداك تراها في البلاد مساعيا
وأنت تراها في السماء مراقيا
ومن قول سام، لو رآك، لنسله
فدى ابن أخي نسلي ونفسي وماليا

أبو الطيب المتنبي

هوامش البحث:

١ـ فرديناند دي سوسير: محاضرات في علم اللسان العام ص: ٨٨، ترجمة عبد القادر قنيني،
ط١، ١٩٨٧، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء.

٢ـ مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ص ٦٧، ترجمة حميد لحميداني وآخرين، ط١، ١٩٨٧، دار أفريقيا الشرق، البيضاء.

٣ـ الواحدي (أبو الحسن علي بن أحمد): شرح ديوان المتنبي ـ تحقيق عمر فاروق الطباع ـ دار الأرقم ١٩٨٢ ـ بيروت ـ لبنان.

❑❑

سيميائية الخطاب الدبلوماسي

د. قاسم المقداد

السيميائيون الذين يعكفون على دراسة التنظيم السردي للنشاط البشري أبرزوا المبادئ الأساسية التي يستند إليها هذا التنظيم. غريماس،من خلال مقابلته البنى التعاقدية بالبنى الجدلية،يعرف الفضاء التفاعلي على أنه " مواجهة بين برنامجين سرديين". يظهر فيه " المبدأ الجدلي الحقيقي" على أنه مواجهة بين " برنامجين سرديين متعاكسين (أو متناقضين) أو "كتصورين للقدرة على التعايش الاجتماعي،لا يمكن التوفيق بينهما إلى حد ما : نظراً لأن الحياة الاجتماعية عبارة عن صراع(...) وتنافس [و] أن المجتمع يقوم على التبادل والتجانس الاجتماعي".

هاتان الصيغتان للتفاعل ، أي المواجهة والتعاون، يتم التعبير عنهما فعلياً من خلال العلاقات الدولية.لكن هل يكفي هذا لكي نعد المواجهة والتعاون حاسمين ؟ لا نظن هذا، لأنهما ليستا حكراً على ميدان العلاقات الدولية،ولا بالدبلوماسية على وجه التحديد.لأنهما موجودتان في أوجه الحياة المجتمعية.زد على هذا، أنه علينا أيضاً ملاحظة أن السلوكين يمكن أن يتداخلا.إذ يحدث أن الفاعلين أنفسهم يمكن أن يعبروا عن مواقف متصارعة ومتعاونة في الوقت نفسه،وفي أماكن قد تكون مختلفة أو متشابهة، وعبر أشكال مختلطة.في العلاقات الدولية، هناك شكلان يشهدان على ما نقول: " الدبلوماسية الضاغطة" التي تعرف في الحالة الصراعية على أنها " استخدام التخويف أو التهديد [عبر فاعل ما] لإجبار الآخرين على الامتثال لرغباته"،و" الدبلوماسية الوقائية" التي تستخدم في سياق التعاون.من طرف آخر،نعرف أنه ،حتى في حال قطع العلاقات الدبلوماسية،فإن أغلب الحكومات تستمر في التواصل والتخاطب عبر قنوات غير مباشرة"(وهو تأكيد آخر على الدور الهام الذي يلعبه التواصل في الدبلوماسية وعلى البعد التواصلي للخطاب). وبالنتيجة، لا يمكننا اعتبار الصيغة التفاعلية المعيار الوحيد الذي يتميز به عالم الدبلوماسية.

لابد إذا من فتح طريق أخرى.ونقترح استنادا إلى النتائج التي عرضناها سابقا[أي في الأقسام السابقة على هذا الفصل-م-] ،وضع نموذج يتجاوز التجميع السطحي والتلفيقي المعتمد في العلوم الإنسانية والخطاب الشائع أو الدارج.ترى ،هل من الملائم إدراج أشكال الدبلوماسية في تصور واحد؟ هل يمكن إعادة بناء الخطاب الدبلوماسي على شكل لغة على اللغة؟ هذا يعني أن نشرك معه بنية ووسائل عملياتية مميزة تسمح بتفسير الكيفية التي يعمل بها، وأن نستخلص منه بعض المبادئ، أي القوانين التي تتحكم به .للإجابة على هذه التساؤلات، نقترح اللجوء إلى بعض المساهمات المنهجية التي قدمتها السيميائية.هذا

الفرع المعرفي يقدم ،في الحقيقة، وسائل تجعل معرفة مجموعة دالّة ،نفترض أن لها مفاصلها الداخلية المستقلة، أمراً ممكناً.

أولا، الحس العام وكتب تعليم الدبلوماسية تقدم تعاريفاً أقل ما يقال فيها أنها تفسر الماء بعد الجهد بالماء،وتكون في نهاية الأمر متشابهة إلى حد كبير. وتختصر ببعض التوصيفات للخطاب الدبلوماسي ، على أنه : عادي أو مبتذل(مكرر) ،يعتمد التورية إضافة إلى أنه خطاب متحفظ.لكن الأحكام المسبقة للحس العام والمعارف اليومية تتميز بنقطة واحدة:وهي معاني مستخدمة غالبا ما تكون متناقضة .أولا ، الحس العام يخلع صورة سلبية جداً على الموضوع الدبلوماسي ويكتفي بوسم الظاهرة متلذذاً بالنكات التي تدور على الألسن حول هذا الموضوع.ومن جانب آخر،الكتب التعليمية التي يضعها ممارسو هذه المهنة تشير إلى هذه العيوب، لكن بهدف التحذير من الأخطاء التي ينبغي تلافيها، ومن أجل إبراز الصفات التي ينبغي أن يتمتع بها سفير ما بما في ذلك سلوكه: الوضوح،الصدق،الحذر في هذا المجال.هذان البناءان المعرفيان المباشران يتأرجحان،على سبيل المثال، بين الكذب عبر الحذف، (وهو عيب) وبين التقنين العقلي(وهو ميزة).يمكن لمساهمات تلك الكتب التعليمية أن تبدو محدودة لأنها تتراوح بين الوصفية والحكائية. يبقى أنهما ينطويان على مادتي بحث corpus متشابهتين ومتجانستين ومتكررتين وتنتظم ملفوظاتهما برصانة فوق شبكة علم الدلالة البنيوي.من هنا بعض الأوصاف التي يتداولها الحس العام (التدليس،الكذب،الخطأ) تتعارض مع نقيضاتها(الصدق،الحقيقة،الأمانة أو الصحة)،وبالتوازن الذي يقيمه هذان البناءان،فإنهما يكشفان عن مجال دال يبدو مناسباً للمعالجة التصنيفية taxinomique .

الكتب التي تبحث في الموضوعات العلمية pornographies تصف وسائل الإنتاج الخطابي استنادا إلى هذا النموذج أو ذاك(علم الاجتماع،الفلسفة،البراغماتية،العلوم السياسية أو علم النفس الاجتماعي) وإلى الوحدات المنتظمة التي تنظمها وتبرمجها عمليات ترتبط بها. ومن هنا حديث بعضهم عن ترابط أفعال اللغة وعن سلسلة الغموض-التجميع-التفكيك).

على هذا الأساس يمكننا وضع نموذج شامل يتكون من شقين.في المقام الأول "النموذج الدستوري" الذي يناسب بنية أولية يمكن أن تكون إلى حد ما معقدة تبعاً لدرجة الدقة المتوخاة. بعد هذا ينبغي على المقترح أن يتضمن وسائل أي سلسلة من العمليات المنتظمة.

بالنسبة للشق البنيوي،نذكر بأن الخطاب الدبلوماسي بما هو تجلٍ كلامي،يندرج في مجاله إلى الحصانة لأننا قمنا دائماً أن نستحضر في ذهننا المبادئ العامة للمنظومة الدبلوماسية (الحد،الحصانة ،الديمومة،التبادلية) التي تناولها الأدب بشكل جيد.وبما أننا قمنا بعرضها سابقاً فليس من الضروري العودة إليها مجدداً.طبعاً هذه المبادئ الشاملة التي عرفها تاريخ العالم وثقافاته تعود لتؤثر باستمرار على الخطاب الدبلوماسي المعاصر وتوضح لنا دلالته جزئياً.فضلاً عن أننا تطرقنا إلى المظاهر البنيوية للخطاب الدبلوماسي في إطار المقاربة السوسيولوجية التي قال بها مرديخ كينغستون دولوس،مثل تموضع السفير في فضاء فعله وبالنسبة إلى مختلف شبكات المعنى التي تطرح أمامه.

المستوى البنيوي الثالث وهو الأعمق،ذو طابع سيميائي،بسبب بروز الموضوع أو تباشيره على الأقل. أي الملفوظات التي يمكنه الدخول فيها.هنا نريد أن نعمّق التحليلات والنتائج المتوفرة من خلال تفحص الوسائل المشروع بالعمل فيها.هنا البنية والوسيلة ليستا منفصلتين بل تكمل إحداهما الأخرى.

في المرحلة الأولى،ينبغي توضيح النماذج والأدوات السيميائية –اللغوية التي

تأخذ بعين الاعتبار الخلاصات التي انتهينا إليها في الفصول السابقة.أولا،الموضوع المسمى ب " الخطاب الدبلوماسي" يتمتع بمجموعة من الأوصاف التي تتلاقى مع بعضها في نهاية المطاف،والتي يتلفظ بها الحس العام ويشرحها الممارسون في كتبهم التعليمية ويقوم الباحثون الذين عملوا على هذا الموضوع بتحليلها.ثم إن غالبية هذه الأوصاف نراها على شكل ثنائيات من المتضادات. مما يوحي بوجود بنى معنى قائمة على التماثل والتعارض، والتي ينبغي تحديد شكلها وقوامها.

في مرحلة ثانية، لابد من دراسة الوسيلة التي يعتمد الدبلوماسيون من خلالها هذه القيم الافتراضية.أي الطرق التي يتبعونها في ترتيب موضوعاتها ودمجها في موضوعات خطابية.عندها لابد من فهم" الكيفية التي تدار بها الكلمات بدقة متناهية" والتي تقود إلى تورية الموضوعات وحصرها في سجل بالغ القصر عبر التلاعب بالفروقات الدلالية.وهنا تفيدنا نظرية المجازات البلاغية واستكمالها بمقاربات أخرى.من جانب آخر،لاحظنا تواترا بين نمطين من الخطاب : النمط الثنائي[المانوي] والنمط النسبي الذي تفترضه نظرية المدونات (الكودات)الثلاثة وتؤكدها الأبحاث التاريخانية والجيوسياسية.هذان النمطان اللذان لايمكن جمعهما بشكليهما القانونيين،يضغطان على البنى ويفرضان عليها التغيرات: هنا نحن إزاء دلالية متغيرة تحركها الوسائل الخطابية الخاصة.

باختصار علينا إعادة بناء موضوعنا المتعلق بالخطابية الدبلوماسية حول هذين البعدين المتكاملين: البنية الدلالية من جهة،ثم الحركة الدائمة التي تكون الجدلية الدالة للدبلوماسية التقليدية diplomaticité.

البنية الدلالية للخطاب الدبلوماسي:

المعنى يقوم على التضاد والتشابه؛ يرى إميل بينفينيست" أن اللغة ، مهما تكن وجهة النظر التي ندرسها من خلالها،هي دائماً موضوع مزدوج ،يتألف من قسمين لاقيمة لأحدهما بمعزل عن الآخر(...)كل ما فيها يحمل بصمة الثنائية التعارضية وسمتها".

إن الأوصاف التسمياتية التي يخلعها الحس العام ومؤلفو الكتب التعليمية من الممارسين، بما فيها من تكرار وثنائيات، تشير إلى وجود تصنيف معين ينطلق من معايير دلالية.في خطاب (الكتب التعليمية) حول خطاب (الدبلوماسيين)،على نحو خاص،يبدو لنا من المهم تعميق المقولات التي استخدمها المهنيون أنفسهم من أجل وصف أو تحديد ممارستهم الخطابية،من خلال تشديدهم على المزايا المقبولة وعيوب " السفير المثالي" عبر ثنائيات المتضادات binômes de contraries .كل هذا يكشف عن البنية الدلالية للخطاب الدبلوماسي.

البنية الأولية للتجانس الدلالي: "المربع السيميائي"

في ما يتعلق بالتواردات occurrences الخاصة بالتحذيرات والمتعلقة بالخطاب الذي ينبغي اعتماده،والمقتبسة عن الكتب التعليمية فإنها تصنف على شكل ثنائيات من المتضادات. والتوصيفات التالية تقيم في ما بينها علاقات تعارض:

١) الصدق عكس التدليس

٢) الكلمات الصادقة عكس الكذب

٣) الحقيقة عكس البطلان

٤)حب الثرثرة عكس السر

حينما نشكل هذه الثنائيات فإنما نقوم بذلك بشكل عفوي أو حدسي.لكن الألسنية تقدم لنا أدوات نعقل بها المضمون الدلالي للعبارات.دعونا نقتبس هذه المفاهيم العملانية ،خصوصاً،من السيميائية التي،باعتبارها نظرية الدلالة، تقترح " توضيح شروط إدراك

المعنى وإنتاجه على شكل بناء مفهوميّ.لذا إذا سرنا في ركاب تقاليد كل من سوسير ويلمسليف التي تقول بأن الدلالة هي إبداع و/أو إدراك "الاختلافات"،وبالتالي فهي ،أي السيميائية،تجمع المفاهيم اللازمة كلها لوضع تعريف للبنية الأولية للدلالة،علماً بأنها،هي نفسها غير قابلة للتحديد أو التعريف.

المستوى الأول للدلالة: المُعنى (السيمات والسيميمات)

ينشأ المعنى من العلاقات الاختلافية القائمة بين الوحدات التي تشكل المنظومة.السمات المميزة لجوهر مدلول دلالة معينة،ضمن مجموعة من العلامات المحددة، تتشكل من السيمات في كنف الكلمة، أو على نحو أدق، الشُكَيْل(أو اللفظم) morpheme،وهو العلامة الدنيا للمعنى،هناك مجموعة من السيمات التي يمكننا التعرف عليها،والتي اقترح برنار بوتييه أن يطلق عليها اسم sémèmes.الوحدة الدالة التي حددناها على هذا النحو،تتكون من ثلاث مجموعات سيمية فرعية: ال classeme(وهي السيمات النوعية) وال sémantèmes(السيمات الخاصة) وال virtuèmes (السيمات الإيحائية).المقارنة القائمة على موضوعات معرفية تدخل ،على الأقل،صفتين من صفاتها: من جهة فإن السيمات السياقية classemes لها سيماتها السياقية المشتركة (وهي الهوية الجزئية لهذه الموضوعات التي تربطها بالعبارة النوعية terme générique) ،ومن ناحية أخرى، السيمات النوعية والإيحائية (التي تفرق كل موضوع معرفي عن العبارات المجاورة التي تنتمي إلى الرتبة نفسها).هذا هو الشرط الوحيد الذي يمكننا من مقارنة الموضوعين بعضهما ببعض.

انطلاقاً من هذين المفهومين يمكننا استكشاف المقولات المنطقية للخطاب الدبلوماسي.نشير أولاً إلى أن التوصيفات الواردة أعلاه (من ١-٤) تتجمع حول ثنائية :الحقيقة ≠الزيف. ولكي نقارن مفهومي: الحقيقي≠الزائف ،ينبغي علينا تفكيكهما، أي استخلاص مكوناتهما السيمية (المميزة) .ولكي يتسنى لنا هذا،علينا وضع التعريفات إلى جوار بعضها بعض : الحقيقة هي " ميزة تبدو الأشياء من خلالها كما هي"، بينما الزيف هو ميزة الأشياء التي ليست هي الظاهرة للعيان.

اذا استخدمنا هذه السيمات الخاصة sémantèmes المتضمنة في هذه التعريفات على النحو الذي أوردناه،يمكننا عندها إعادة كتابتها [التعريفات] على النحو لتالي:

٥) الحقيقة = الكينونة والتظاهر

٦) الزيف = الظهور وعدم الكينونة.

إن التمارض بين ثنائية : الحقيقة≠ الزيف (انزياح التفاضلي differenciel) يكمن إذن في التعارض بين ثنائية : التأكيد≠النفي(الكينونة≠ اللا كينونة)،بينما تستند هويتهما(الجزئية) إلى وجود سيمات الكينونة والتظاهرparaître مشكلان بذلك محورين دلاليين: محور المحايثة immanence (أي ما هو موجود داخل اللغة بعيداً عن أي شرط خارجي ، الكينونة)/ومحور التجلي(الظاهر للعيان)

بنية أولى للدلالة: الصدق أو الحقيقة

لكي نتمكن من معاينة ترابطات المقولات الدلالية للمحايثة والتجلي الظاهري،يمكننا استعارة مفهوم " المربع السيميائي" والترسيمة التي تمثل العلاقات المنطقية بين المقولات الموضحة:

٧) كينونة ≠ ظهور للعيان(تظاهر)

٨) تأكيد ≠ نفي

افترض كل من بوتييه وغريماس أننا غير قادرين على معرفة الأشياء في حد ذاتها،ولا تتيسر هذه المعرفة إلا من خلال القيم التي تفرزها العلاقات القائمة بين هذه الأشياء. بمعنى آخر،السيمات هي مجرد علامات فارقة ولا يجوز أن تشكل مرجعا في حد ذاتها. ونطلق على مثل هذه العلاقة المنتجة للقيمة اسم " العلاقة الأولية élémentaire ،ولكي تحمل معنى ما " فهي تتبدى لنا في مظهرين اثنين: إنها تؤسس الاختلاف بين القيم.لكن ،لكي يحمل هذا الاختلاف معنى ما، لا بد وأن يستند إلى التشابه الكفيل بموضعة القيم إزاء بعضها بعض"،ونضيف قولنا :أن تكون على المحور الدلالي نفسه.

لقد درس غريماس أعمال كل من الألسني براندال والفيلسوف-المتخصص بالمنطق روبير بلانشيه، الذي عاد إلى ما نعرفه عن قضايا أرسطو الأربع التالية:

(٩) البشر كلهم فانون؛

(١٠) ليس من بشر خالد؛

(١١)بعض البشر خالد؛

(١٢) بعض البشر ليس خالداً؛

حينما نظر المناطقة إلى طبيعة العلاقات القائمة بين هذه الملفوظات الأربعة، بالنظر إلى كل ملفوظين معاً، استخلصوا ثلاثة أنماط من العلاقات،هي : التضاد،والتناقض والتكامل.ومن السهل التحقق من هذه العلاقات إذا قمنا بمقارنة القضايا في ما بينها.فمن جهة الزوجان:(٩)- (١٠) و (١١) -(١٢)هما مقولتان شاملتان تختلفان من حيث النوعية (تأكيد≠نفي).كل منهما ينفي الآخر، بمعنى آخر، هما زوجان من "المتضادات". علينا أن نحدد بأن العلاقة (١١)-(١٢) المعادلة للزوجين (٩)-(١٠) تسمى "علاقة تضاد فرعية". ومن جهة أخرى، فإن زوجي الملفوظين (٩)-(١٠) وكذلك (١٠)-(١١) يتعارضان (تأكيد ≠ نفي) ليس من حيث النوعية فحسب، بل من حيث الكمية أيضاً (بعض ≠ كل). تسمى هذه الملفوظات " متناقضة" . أخيراً،الزوجان (٩)-(١١) و (١٠)- (١٢) لاهما متعاكسان ولا متناقضان و يغطي أحدهما الآخر (الكل يتضمن البعض؛ البعض يتضمن لا أحد) بل نقول عنها متكاملة.

انطلاقا من علاقات التشابه والتعارض المنطقية هذه،وضع غريماس " المربع السيميائي" (لم نجد ضرورة لرسمه هنا لأنه يحتاج إلى شرح تفصيلي طويل –المترجم-)، والذي يظهر على شكل خطي أو تخطيطي،كأداة للوصف الدلالي.وتطبيق هذه البنية على المحورين الدلاليين : محور المحايثة (الكينونة غير الظاهرة) ومحور التجلي(الظاهر) يؤدي إلى إنتاج المربع السيميائي للصدق أو الحقيقة.

....]

[...................

بما أن المنظومة السيميائية تراتبية،فإن حدود الجيل الثاني تنشأ (أو تتولد) حينما تقيم علاقات في ما بينها.في هذا الجهاز ،نرى أن الصلة بين الظاهر وغير الكائن تدل على الوهم،بينما الزيف(الخطأ) يرتبط بجماع كل من غير الظاهر وغير الكائن.

هذا التصنيف مفيد لنا حتماً،وهو باستناده إلى التعارض والتكامل المنطقي،إنما يحدد حدود الخطابية ويجمعها،ويربط في ما بينها على طريقة أرسطو،في تركيبة من الضم inclusion والإبعاد exclusion ،وترى الحقيقة مربوطة بالزيف،والسر مرتبط بالوهم والكائن وبغير الكائن.

يتضح أننا نستطيع تطبيق هذه البنية الدلالية على الدبلوماسية التقليدية diplomaticité، حتى لو استطعنا اعتبار أن المواقف الفردية أو الجماعية، الخطابية أو العملية تقتضي، على نحو خاص، وجود

علاقة بين الحقيقة والسر.

الكفاءة وبناها الصيغية modales الثلاث

الكتب التي تعالج الخطاب الدبلوماسي، تقوم أولاً بوصفه (تعريفاً أو تفسيراً) ثم تقيمه استناداً إلى موقفها منه.وهذا ما يعبر عنه لغوياً بالإسناد predication(الكينونة،الفعل،الواجب،الإرادة،القدرة،المعرفة)

لكي نبرز إحدى البنى الأولية للدلالة signification،فقد استخدمنا كتباً تتحدث عن الخطاب الدبلوماسي بواسطة مادة بحث تتكون من مقبوسات من مجالات دلالية تقع في مستوى اللغة..لكي نفهم القيم الخاصة بالمفاهيم المتكررة،ربطناها بعلاقة دالة (يمكن رؤيتها من خلال المربع السيميائي) مع مستوى أول (التوليد الأول للحدود).

وصف غريماس البناء الإجرائي للملفوظات بأنه "تحول كينونة اللغة إلى فعل لغوي"، طالما مثله بالمربع السيميائي الذي يسقط عليه فعلاً معيناً.

إن إسقاط الفعل الناتج من عبارات (حدود) التوليد الثاني : فعل- كينونة- تظاهر(التظاهر بالفعل)، أو قول- كائن-تظاهر(أو التظاهر بالقول)،والتي يمكن تمثيلها عبر ترسيمة المربع السيميائي ،الذي تم تحويله ،في المستوى الأعلى، إلى مربع للصدق أو الحقيقة/

[...
.......]

الباطل والخداع جزء من الكذب.من خلال ترتيب هذا التصوير ،نرى أن الحيلة – تنشأ عن مستوى من البناء الأكثر تعقيداً،وبما أنها تشير إلى " الوسيلة التي نستخدمها لخداع الآخرين" ،فإن النية تحددها بشكل كبير.لكن النية تقتضي وجود الصيغة الإرادية (إرادة فعل الكينونة).

لكن لا بد من الحذر والتحذير من خطر اعتبار " الشروع في إنتاج" عبارات التوليد الثاني أمراً ميكانيكياً لأن التعريفات ليست مطلقة و شاملة.أولاً لأن التعريف عبارة عن اختيار ،نوعاً ما،ذاتي للسيمات التي يظن أنها مميزة.وهو ما ينطبق على مفهوم "الحيلة" حيث يكون السياق الحضاري حاسماً (أحياناً تكون للحيلة دلالة إيجابية)[1]- إرادة الإخفاء من أجل الإضرار بالآخرين-، لكن يمكن النظر إليها،أيضاً، على أنها موضوعية طالما أن الأمر يتعلق " بإرادة المرء في الاقتصاد بمصادره الخاصة").يرى جوليان، أن اليونانيين القدماء لم يضعوا نظرية للحيلة ولا يمكن استنتاجها إلا من خلال الممارسة:

" لا نجد في اليونان أية نظرية حول هذا العقل المتحايل في أي موضع كان.يمكن استخلاصها في شبكة العلاقات الاجتماعية والفكرية،وحتى أحياناً" بشكل استحواذي"لكننا لا نجد أي نص يحللها ليبين محركاتها أو بواعثها".

الحضارات الشرقية شددت على المظاهر الإيجابية للحيلة،بل ربما تكافئ من يستخدمها.وهو ما يشرحه رونيه خوام على النحو التالي :

" لا يرى العرب ،في " الحيلة وسيلة هدفها خداع الخصم عبر استخدام وسائل غادرة.في الأصل، عبارة حيلة، تدل على آلة تختصر العمل البشري بفضل تطبيق القوانين الفيزيائية التي حذقها مخترع ذكي سواء أكان عالماً أم حرفياً.وهذا المفهوم نجده في القرآن " ومكروا ومكر الله والله خير الماكرين" (القرآن، ٣، ٥٤).الحيلة ،عند العرب

[1] ربما يكون اللقاء الذي جمع السفيرة الأمريكية بصدام حسين قبل غزو الكويت مثالاً على هذا (المترجم)

والصينيين تسمح للمرء باقتصاد القوة وكسب الحرب بدون إثارتها".

أما بالنسبة للصينيين،فإن دراساتهم المتعلقة بالاستراتيجيات التي تعلي من شأن الحيلة، فيرون أن فن الحرب ينبغي أن يقوم على الحيلة ــ الخداع،وتنطوي البراعة على تحقيق النصر من خلال الحيلة دون اللجوء إلى القتال.ويفتخر كتاب الحوليات والأخبار بانتصارات تحققت بفضل الحيل.إذاً هنا تم إضفاء الصفة الإيجابية على الحيلة.أما الخطاب الغربي فمختلف تماماً ،حيث يوصي بالسلوك " المستقيم والنزيه". إذا تحايلنا،بسبب أمر ما ،أو للضرورة،فلابد من إخفاء الحيلة ،كما يوصي ماكيافيللي" المسيحي المتناقض في عام ١٥٠٠"، وكما تحدث ميشيل بيرجيس، الذي درس فكرة برنار بروديل المأخوذة بدورها عن لوسيان فيفر في كتابة: تاريخ الأفكار السياسية. فإن الحيلة ليست شرعية،بل مستبعدة وينبغي أن يكون اللجوء إليها استثنائياً.

بناء على ما سبق، يمكننا الاستمرار في استثمار البنية السيميائية للخطاب الدبلوماسي عبر مختلف محددات المعنى السياقية surdéterminations،وذلك بدءاً بالصيغة الوجوبية.

تنتج العبارات عن مؤلف نص معين أو عن باحث أو دبلوماسي،أو منظر أو ممارس. حينما يقوم المؤلف بوضع أفكاره في نص(أو خطاب)،إنما يتخذ بهذا موقفاً إزاء مضمون الملفوظ.. إنه الوسيط بين (الموضوع) الذي يتناوله وبين اللسان (مخزون من العبارات المتاحة افتراضياً).في هذا المنظور، حينما نستخدم عناصر اللسان،فإننا بذلك نقيم دلالة للموضوع،أي، بمعنى آخر،نقوم بعملية مَفْهَمَة(أو بناء مفاهيم).

الملفوظات الواردة في الكتب التعليمية تلاحق هدفاً تعليمياً.حينما نواجه بنية مربع الصدقية véracité مع ما لدينا من أوصاف للخطاب الدبلوماسي،نلاحظ أن المؤلفين [..........] يقبلون الحقيقة والسر كمعيار يتوافق مع المثال الدبلوماسي فقط، بينما يمنع اللجوء إلى الزيف والوهم.

أيضاً، نرى أن : الحقيقة و السر في إطار الصيغة الوجوبية déontique التي تتجلى أساساً إما من خلال فعل صيغي(وجوب) أو عبر مؤشر معجمي (أفعال قواعدية تعبر عن وجوب ما ،مثل (يجب)، أو تكون مظهرية (الفعل المضارع " يستخدم، أو يلجأ إلى " أو باستخدام صيغة (المصدر) ، أو أيضاً عبر اللجوء إلى مصيّغ modalisateur مثل الظرف (إجبارياً). على هذا يمكننا العودة إلى جمل سابقة ،مثل:

(١٣) يجب تجنب الجملة التي تفتقر إلى اللطف في المراسلات".

(١٤) على الخطيب أن يبذل ما بوسعه لتحقيق الهيبة".

(١٥) عليه أن يحافظ على احترام نفسه".

(١٦) عليه أن يقوم بعمله بمقدار كاف من حسن التصرف(الفن)،".

(١٧)عليه ألا يكون موضع شبهة ولا تدليس ولا عدم مقدرة".

(١٨) الدوران حول [السؤال](..) معتبراً إياه سؤالاً غير مباشر(ملتو)"

(١٩) هذه البراعة يجب أن تكون قطعا، جزءاً من عدة الدبلوماسي".

مجمل الصيغ الوجوبية تم استثمارها، ليس فقط وجوب الفعل،بل أيضاً ضده على محور المتضادات الفرعية،علاقات التضاد والتكامل.

كل هذا يمكن تمثيله عبر المربع السيميائي التالي :

وجوب الفعل	وجوب
عدم الفعل (أمر)	(منع)
عدم وجوب عدم الفعل (سماح)	عدم وجوب الفعل (اختيار)

هنا أيضاً،مجال الخطاب الدبلوماسي يقع في المثلث الأعلى اليساري: يسمح بالصدقية والإخفاء ،بينما الباطل والخداع – اللذان يتضمنهما الكذب - نجدهما مكبوتين.

بالنسبة لبعض الكتابات، هذا التعارض بين الأمر≠النهي، يشكل عنصراً مكوناً للخطاب.وفي ما يلي نسوق بعض الأمثلة حول إمكانية الاختيار:

(٢٠) على السفير العاقل أن يخفف من حدة الطلب إذا كان ناصحاً وبارعاً،أو إذا أظهر حسن النية من خلال استخدام المؤثرات اللطيفة والكلمات الصادقة،

(٢١) يمكنه القيام بذلك [عبر استخدام كلمات غير مستحبة] بشكل يخفف معه قسوة فعله".

كما يمكننا اقتباس الأمثلة التالية حول السماح أو الإذن:

(٢٢) من الخطأ الظن بأن مثل هذا التقييد ومثل هذه التصرفات الجيدة قد تمت مراقبتها بشكل ثابت.

قد نقرأ هذه الجملة على النحو التالي: عدم(خطأ) وجوب(ضغط) عدم (بشكل ثابت) الفعل(ملاحظة)، أو نقرأها دفعة واحدة كما يلي : عدم وجوب القيام بالفعل.

هناك محدد سياقي آخر لصدقية الخطاب الدبلوماسي : هو الأخلاق.هذه الصيغة تتعلق بفضاء القابلية الفردية على التواصل الاجتماعي sociabilité للفرد الذي يخضع لتحليل علم الاجتماع .

تبعاً للمقاربة السيميائية ،الصيغة الأخلاقية تعكس تموضع الفاعل(الفرد) إزاء الموضوع. العامل(من يقوم بالفعل) actant يطلق حكماً يُترجمُ على شكل اعتقاد بوجوب الفعل وتحديد زمان ومكان البنى التاريخية والمؤسسية للدبلوماسية.

يمكن تمثيل الصيغة الأخلاقية أيضاً على مربع سيميائي إضافي(مكمّل) الذي يبرز met en relation ،(وهذا أمر هام في الدبلوماسية) إما الالتزام أو التجرد أو المصلحة أو اللامبالاة،كما يتضح من الترسيمة التالية:

الاعتقاد بوجوب الفعل	الاعتقاد بعدم وجوب الفعل
(التزام)	(تجرد)
عدم الاعتقاد بعدم وجوب الفعل (سماح)	عدم الاعتقاد بوجوب الفعل (اختيار)

حينما تتعلق الصيغة الوجوبية بالرقابة الاجتماعية الجماعية،فإن الأخلاق تنتمي إلى الضمير الفردي وترتبط بموقف مهني (تشترك فيه الدبلوماسية مع هيئات أخرى مثل القضاء والطب وما إلى ذلك،).

عند هذه المرحلة من استكشاف مادة البحث التاريخية،استطعنا أن نستخلص أربع بنى أولية للدلالة signification: بنية دلالية وثلاث بنى أخرى صيغية modales.

– مربع الصدق véracité الذي يلقي الضوء على قيمة الموضوعات السيميائية التي يلجأ إليها الممارسون (الحقيقة، الخطأ،السر ، الوهم).

– مربع الصدقية véridiction : وهو مربع

الصدق محدداً بسياق الفعل الخطابي الذي يولد تعابير (حدود) الصدقية: الخداع، التمويه، البطلان؛

ـ مربع الصيغة الوجوبية déontique (وجوب الفعل) الذي يتحكم بدوره ، بمربع الصدقية ويولد مقولات : الأمر، المنع، السماح، والاختيار؛

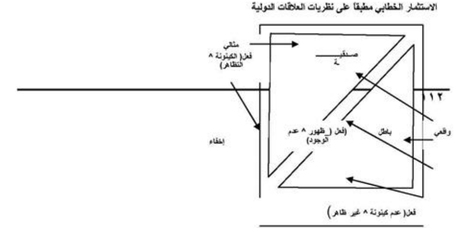
خداع

ـ مربع الصيغة الأخلاقية éthique : (الاعتقاد بوجوب الفعل) وهو الذي يحدد سياق مربع الصيغة الوجوبية ويولد الحدود التالية : الالتزام،التجرد،المصلحة، اللامبالاة؛

إن غياب هذه البنى أو حضورها يؤكد إحدى الانقطاعات التصنيفية للخطاب الدبلوماسي : وهو الانقطاع الذي يضع المعياريين normativistes المثاليين في مقابل الوصفيين المثاليين.

البنى السيميائية والخطابات العملية: استثمار غير متكافئ

حينما نقوم بتصنيف التواردات occurrences الخاصة بالخطاب الدبلوماسي الذي نجده في المصادر المختلفة تبعاً لبنى الدلالة،نلاحظ بينها عموما شيئاً من الوحدة والتمايز. إن مجمل مقاطع مادة البحث يبني دلالاته وفق التصنيف نفسه،مع إبراز بنية الصدقية. لكن بالنسبة للكتاب المعياريين المثاليين،الملفوظات التي تحمل الصدقية يتحدد سياقها بالصيغة الوجوبية، أي " وجوب الفعل".وهذا ما يميزهم عن الكتاب الواقعيين. يمكننا تمثيل الاستثمار الدلالي بترسيمة على النحو التالي:



المعياريون المثاليون: الخطاب الصدقي والعادل (خطاب صحيح)

يرى المعياريون أن السلوكات المقبولة هي قول الحق والإخفاء من خلال الحذف،والسكوت وما إلى ذلك.وبالتالي، فإن الحد الرابع من المقولة الوجوبية،أي السماح،،تكون من الناحية المنطقية غائبة من الكتب التعليمية،لأن التأطير وعدم ترك أي شيء للمصادفة أو لحرية الشخص وبالتالي المنع والأمر والسماح، هي أمور من شأن الدليل،.كما يشير إليه الكتاب الجماعي الذي أشرف على إعداده جان باتو:

" هذه المفاهيم المتعلقة بالعمل الدبلوماسي المثالي تعود إلى تصورات القرون الوسطى ".

انطلاقا من الصعوبات التي نعيشها في عالم الفوضى،هناك وسيلتان لترتيب العلاقات البيدولتية التي تمت مأسستها في القرنين الخامس عشر والسادس عشر وهما: الدبلوماسية والقانون.

التجريبية والتعميم والأمر، هي الكلمات الأساسية التي تميز الكتب الدبلوماسية التعليمية.بالنسبة لمجمل هذه الكتابات، فإن الهدف المثالي هو المهيمن منذ زمن طويل. المنظور المعياري يرى الدبلوماسية فناً ونموذجاً يسبغ عليها رؤية مثالية أو أفضل صيغة مثالية ممكنة.و لا تتم معالجتها إلا كموضوع للتقصي يراد البحث عن تجلياته عبر دلالاته..وينظر إلى الدبلوماسية على أنها ما ينبغي أن تكون وليس كما هي كائنة.

غالباً ماكتبت الدراسات من قبل ممارسين يرمون إلى نقل ما يعرفون القيام به(حسن المعرفة). ومهما عجت الأمثلة بها' وأحياناً تراها أمثلة قديمة ومكررة مئات المرات ،وغالباً ما تكون معاصرة للمؤلف،لكن هذه القصص لاتستخدم إلا كنماذج بالنسبة لما ينبغي فعله أو عدم فعله.وهذا ينطبق على الدراسات المتعلقة بوظيفة السفير أو بكتب الدراسات الأسلوبية. لكن هذا لا يمنع من وجود فارق :الكتب الأولى تفضل إعطاء الأمثلة السيئة لكي يتم تجنبها ، أما الكتب الأخرى، فتفضل سوق النصوص الجيدة للاقتداء بها. وينبغي أن ينصب الجهد على تأهيل المبعوث الذي يتمتع بكفاءة نموذجية. الكتاب qui partent du concert يلاحظون الآثار – جيدة، مفيدة، ماجدة أو سيئة/مزعجة أم كارثية- ويعممون ويصفون أو ينهون.روزييه Rozier وماكيافيللي Machiavel وهوتمانHotman وفيكفور Wicquefort وساتوSatow وزيلاسي SzilassyK يفصلون في أشكال التصرف المتعددة ولاسيما الكلامية منها.ويحذرون وينهون عن المبالغة في استخدام حرية الكلام تتجاوز الحدود التي تفرضها الواقعية.هاكم ،على سبيل المثال واقعة غالباً ما تروى بشكل مطول:

" كان يا ماكان أمراء تقولوا على لسان البابوات أشياء مهينة جداً. كليكست الثالث ولد كأحد رعايا ألفونس الرائع، وكان يدين بكل ما يملك لهذا الأمير.ولكنه وجد صعوبة في استثمار هذه الثروة في مملكة نابولي.كزيمن بيريز كوريلا،كونت قسنطينا Concentayna وسفير ألفونس رأى أن البابا كان يصر على رفض توليته،قال له إن عليه أن يتذكر وضاعة منشئه ،والمكان الذي خرج منه وأضاف مآخذ أخرى . البابا لم غضب منه وصب عليه لعنته. (...) ولم ير أقوى مما قاله شارل الثال من،ملك فرنسا إلى الكساندر السادس والذي طلب منه أيضاً تبوأ عرش مملكة نابولي.قال له سفيره: إن على البابا اعتبار أن الملك قد تحالف مع ملك الرومان،فسيكون قادراً على تخليصه من وجاهته البابوية،ليس فقط عن طريق السلاح، بل أيضاً بالعقل والعدالة ،وذلك بالدعوة إلى عقد مجمع ديني عام.حيث يمكن التحقق من خلال الحجج المقبولة من أن انتخابه قد تم من

خلال المتاجرة بالرتب الدينية simonie ،وأنه كان مدنساً في حياته وفي أخلاقه،وأن الإشاعات كانت تقول إنه شارك في ارتكاب عدة جرائم،وأنه من الممكن اثبات هرطقته.البابا الذي كان يستحق مثل هذا التوبيخ ،بل وأكثر من هذا لم يغضب أبداً من السفير،لأن الملك قد قدم مع قوة مسلحة إلى إيطاليا،ولكنه وجد الفرصة للانتقام من الملك نفسه وذلك بجعله يفقد مملكة نابوبي".

إذاً يبقى الهم الأول للكتب التعليمية منصبا على النهي والسلوك المثالي العام الذي يترافق أحيانا بالقدرة على التعبير –من أجل الإشارة إلى المثال بشكل أفضل-. في القرن العشرين، نجد في جزأي الكتاب الجامعي المخصص ل: تاريخ الشؤون الخارجية والهيئة الدبلوماسية الفرنسية، قصصاً عن حيوات الدبلوماسيين الفرنسيين الشهيرين.وعليه يمكننا أن نقرأ في ما يخص شارل فريديرك رينهار (١٧٦١-١٨٣٧)،وهو دبلوماسي فرنسي عمل في هامبورغ وفلورنسا،والذي رسم تاليران لوحته في ما بعد على أنه قائد كتيبة حقيقي،أجنبي في صخب العالم " كان عليه أن يعيش من أجل الشؤون [الخارجية] فحسب، يعمل فيها بسرية مطلقة، كان يرى ويسمع بشكل جيد ،ويعرض الأمور بشكل جيد،وكان يعمل ببطء ويتكلم بصعوبة".وهو ما رد عليه دبلوماسي فرنسي آخر،هو البارون بينيون (١٧٧١-١٨٤١) الذي لفتت عريضته نظر تاليران،بقوله " إن كسل اللسان يشكل في بعض الأحيان ،عقبة أكثر مما يشكل ميزة"

منهج التأهيل الآخر،بعد سرد الأحداث النموذجية أو التصرفات التاريخية ،هو إعادة انتاج النصوص. وشرط هذا المنهج يقوم على إنشاء المحفوظات النموذجية التي تكون العمل الدبلوماسي الحديث وحفظها.ظهر في بعض الحضارات ،بشكل مبكر جداً،- كمصر القديمة ومتطورة جداً في بعضها الآخر،مثل جمهورية البندقية التي حفظت منذ عام ١٥٠٠ على العلاقات Relazioni في محفوظات أنشئت خصيصاً لهذا الغرض-، لكن مؤسسة المحفوظات أنشئت بشكل متأخر في فرنسا.ولم تقم هذه المؤسسة إلا في عام ١٦٧٩،حيث قام كولبير دو كرواسي، الذي يعد المنظم الحقيقي لوزارة الشؤون الخارجية في عهد لويس الرابع عشر،بوضع جنين ما سيعرف لاحقاً باسم مستودع المحفوظات. إن استخدام المحفوظات،إضافة إلى سد الحاجات القانونية،فهو يحقق أهدافاً تعليمية.وهكذا فقد قامت حكومة القناصل consulatبإنشاء مدرسة دبلوماسية،في كنف قسم المحفوظات،هدفها عقلنة الانتساب وتأهيل العاملين،حيث يتعلم الشباب الذين يتم اختيارهم ،عبر تحليل الوثائق، " المنهج والأسلوب". بعد ذلك، يقوم الشباب بعرض منهجيتهم وأسلوبهم وتبريرها منطقياً. قام الكونت دوتيريف،حارس المحفوظات من عام ١٨٠٦ إلى عام ١٨٣٠ بكتابة تعليمات تهدف إلى تأهيل الشباب الدبلو ماسيين إضافة إلى النصائح الموجهة إلى العاملين بلا أجر surnuméraires ، بعنوان:نصائح إلى شاب مسافر، إضافة إلى ملحق فيه نصائح إلى تلميذ من أجل الدوق دو ريشيليو.في الفترة نفسها، نشر هنري ميزيل Henri Meiselكتاباً مخصصاً للأسلوب الدبلوماسي.ولم يكن في سعيه هذا وحيداً،لكنه كان أكثر من يمثل هذا النوع من الكتابة.بعد أن أشار إلى أنه لا يعالج مضمون المادة أو الوسيلة المعروضة في الكتابات الدبلوماسية،وإنما بوسيلة كتابتها،فقد قدم نظرية في الأسلوب الدبلوماسي " عبر الدراسة النظرية للمبادئ" ، ومن خلال " قراءة أفضل النماذج". وتمت الإشارة إلى وسيلة ثالثة لتأهيل الدبلوماسيين المستقبليين: وهي الممارسة الميدانية،وهو ما يخرج عن إطار هذا الكتاب.ويفصل المؤلف في صياغة المبادئ الخاصة بكل نوع جنس نصيّ. – رسائل، مذكرات، وثائق عامة، وخطابات – يتبعها بنماذج حيث تجد الوثائق المعروضة سابقاً نفسها مطبقة: الأسلوب المثالي للحالات

حسب نموذجها.

دعونا نحدد بدقة مفهوم مثالية السلوك هذه وكذلك الألوب الدبلوماسي.في الوقت الذي يبدو فيه خطاب الكتب التعليمية مشبعا بهم قول الحقيقة (حيث للحقيقي قيمة مطلقة) ويتركز حول البنية الأولية للصدقية،فإن الخطاب على الأسلوبية الدبلوماسية أكثر استعمالا، فإنه يشدد بالأحرى على الشكل، أي حسن القول الذي يتخذ قيمة نسبية.طبعاً، القيم الأخلاقية العميقة تبقى تحتية أو غامضة،إذ قد تكون هناك أشكال بلا مضمون.وكذلك الجنس الأسلوبي،مثله مثل الكتب التعليمية،يتحدد سياقيا من خلال صيغة وجوب الفعل،وهي هنا موجودة في متغير خاص، أي وجوب الكتابة.السمة المهيمنة لهذا الخطاب المنهجي ليس المضمون إنما الشكل.وهناك مفهوم ملحوظ يميزه وهو الدقة التي التي تقاس بالسياق. وهكذا ينبغي على تلاميذ المدرسة " اكتساب المنهج واالأسلوب المناسبين لتحرير الأخبار الدبلوماسية العاجلة". ويعزو ميزل إلى هؤلاء المحررين ميزة محددة تماما:

" على الكاتب أن يعثر في كل (الوثائق) على هدف محدد،وأفكار صحيحة،نيرة وقوية،ومسعى منهجي صلب وسريع،وقول صاف وصحيح،وعبارات واضحة وطبيعية ودقيقة ،ولهجة نبيلة مدروسة؛ أخيرا فإن حس اللياقة هذا الذي يطابق دائما الأسلوب مع الظروف والأوقات والشخصيات، ينبعي أن يكون دائما على مقاس الفاعل ،أي لافوق مستواه و لا أدنى منه"".

المطلوب هو القدرة على التكيف مما يسمح بكتابة مناسبة للظروف. وتستقي قيمتها من التموضع المتبادل بين المضمون والشكل.، وملاءمة هذا لذاك: أي الأسلوب المناسب هو الأسلوب الصحيح. هذا المطلب يصيب بنية دلالة الصدقية التي استخلصناها سابقا. اتباع الأسلوب المثالي يعني فرض تكييف modalisationما على المضمون.

لا يمكن اختزال الصحة بصدق القول.وقد حان الوقت لملاحظة أن أن العرض الذي استخدمناه لوصف الخطاب الدبلوماسي أعطى أفضلية لمقاربة القيمة في إطار منطقي للعلاقات للحدود القائمة بين محورين دلاليين (المحور الظاهري والمحور المستور).وهذه المقاربة لا تستوفي انبثاق الدلالة .بمعنى آخر، كمال الخطاب الدبلوماسي لايمكن رده إلى كونه يقول الصدق،حيث الصدق يمثل قيمة مطلقة. الخطاب النموذجي هو خطاب قول الصحيح وتضمنه للمقولات الثقافية.

قولك الحقيقة ،لايعني بالضرورة أن تقول الصواب .وبالتالي فإن فكرة الصحة مرتبطة بالسياقات التي يمكن أن تتحدد بالصيغ الوجوبية يكون الكلام الصحيح عندها " مشروعا" – لكن المشكلة هنا تتعلق أولا بالمعايير الاجتماعية والأعراف والأساليب،وأطر التجارب والتوقعات.. إلخ. في هذه المجالات، يمكن للمتحدث كما المخاطب اللجوء إلى تقييمات،وتقديرات وأحكام تقع خارج الصدقية. وهو ما عبرت عنه العبارة السابقة" لا فوق مستوى الفاعل ولا دون مستواه".

لو عدنا إلى مادة بحثنا، للاحظنا أن مفهوم الصحة هذا الموجود في نصوص الكتب التعليمية للدبلوماسية، وإن بشكل أقل وضوحا.يوصى بعبارات غامضة كتلك التي أتينا على ذكرها نحو: " المصداقية النسبية"، " الاخفاء عند الضرورة"، " النص محبوك"، " الكلام في الوقت المناسب" الخ

[.............................]

حينما نربط الكلام بالفرصة السانحة فإن هذه الفرصة تحدد سياقيا بنية الدلالة. وينتج عنها وجوب القول الصحيح.وهنا يطرح سؤال : هل نحن بصدد وجوب القول الصحيح والحقيقي، أم مجرد القول الصحيح وحسب ؟ إن اعتبارات الفرصة السانحة يمكن أن تؤدي إلى صراع مع ضرورة النزاهة التي يفترضها المثاليون وتقود إلى تجاوز الحد

الفاصل بين الصدقية والإخفاء من ناحية، والخداع من ناحية أخرى،مستثمرين بذلك باسم الواقعية،والبراغماتية مثلثاً صغيراً أقل من المربع السيميائي للصدقية.

الواقعيون وخطاب المصلحة

هذا الخط يمكن أن يتجاوزه البعض،مثل ماكيافيللي الذي حول الحيلة إلى وسيلة وسمح باللجوء إليها في الفرصة المناسبة.بعد النصائح التي أزجاها إلى أحد السفراء، نسوق هنا مقطعاً من كتاب الأمير:

" كلنا يسمع ما يكفي عن أنه من المحمود بالنسبة للأمير أن يصدق وعده ويعيش بنزاهة ،بلا حيل أو خداع. ومع هذا فقد أظهرت لنا التجربة بأن أمراء عصرنا، الذين قاموا بأعمال عظيمة لم يهتموا كثيراً بالإيفاء بوعودهم،وأنهم عرفوا من خلال الحيلة خداع عقول الرجال،وفي النهاية تجاوزوا أولئك الذين قامت حياتهم على الوفاء.

التذرع بعدم الوفاء بالوعد،يعني الدفاع الذاتي، أي المصلحة (وهنا تلتقي الوجودية بالأخلاق):

" السيد النبيه لا يمكنه الوفاء بوعده إذا كان هذا الوعد سيعود بالضرر عليه وحينما تنتفي الأسباب التي قدم الوعد بموجبها.أما إذا كان البشر كلهم مجبولين على حب الخير،فلا مكان لنصيحتي،ولكن بما أنهم سيئون وبأنهم لا يفون بعهودهم فخليق بك ألا تأخذ بها أيضاً.والأمير لم تعدمه الحجة المشروعة أبداً لكي يلون (يبرر)عدم إيفائه بعهده".

ويختتم ماكيافيللي هذا الفصل بقوله :

" أحد أمراء عصرنا، لايحسن بنا ذكر اسمه،لا تسمع على لسانه سوى حديث السلام والوفاء،وهما ألد عدوين له،بل لو اتبع طريق هذه أو تلك لما بقي من هيبته أي شيء وربما فقد بسببهما ممالكه".

ترى هل يقدم كل من مؤلف كتاب " الأمير" وكتاب الرسالة نصيحتين متناقضتين؟ وهل مواجهة النصين بعضهما ببعض تبين واقعية استراتيجية السلطة؟ وهل هي تعبير عن" تلفيق" انتهازي من ماكيافيللي ؟ لنكتف هنا بالإشارة إلى أن الرسالة موجهة إلى دبلوماسي يقوم بوظيفته كمفاوض،بينما المقبوس الثاني يخص الأمير باعتباره ضامناً سياسياً لعهد تم التفاوض عليه.

دعونا نبين أخيراً أنه منذ عصر النهضة تم تطبيق وسيلة تنظيمية معيارية ثانية ألا وهي القانون الدولي. وقام بعض القانونيين مثل بالتازار هايالا ، ألبيريكو جانتيل وهوغو غروتيوس بالسعي إلى ترتيب الفوضى السياسية السائدة في تلك الفترة.ترى إلى أي مدى استطاع كل من القانون والخطاب القانوني الدولي أن ينتجا صيغة نوعية ؟

في الفصل الثامن عشر من دراسته المخصصة لقانون السفراء ،يؤكد غروتيوس مبدأ حصانة العمل الدبلوماسي.ثم يتحدث عن النتائج القانونية التي يمكن أن تنجم عن بعض تصرفات المبعوثين ،ومنها الكلام الدبلوماسي،وفي معرض استشهاده ب غوث تيودابات Goth Thépdabat،فهو يربط حصانة السفير بتصرفه:

" إن شخصية السفير ،في الحقيقة مقدسة ومحترمة من قبل الجميع؛ ولكن السفراء لايتمتعون بهذا الحق إلا إذا حافظوا على شرف وظيفتهم عبر سلوك حكيم ومنظم.وبالتالي فإن ما هو متفق عليه أنه يمكن حتى قتل السفير إذا أهان مضيفه أو اعتدى على إحدى النساء".

خطاب غير مقبول،حينما يتفق مع تعليمات الموكل فإنه لا يؤاخذ عليه لأنه ينطق باسم شخص آخر،وهو المحرك الحقيقي:

" حينما لا يقوم السفير إلا بنقل ما يكلفه به معلمه،وإذا كان خطابه لا يعجب فليس هو

من يتحمل الخطأ".

وعلى هذا فإن الدبلوماسية من منظور قانون البشر،لا تبدو إلا كنشاط يضعه القانون ثم يصبح مرتبطاً به. الخطاب الدبلوماسي ينتج عنه على شكل فعل يحميه القانون الذي ،بدوره، يمكن أن يؤسس الحقوق والواجبات التي تلزم واضعه.وفي نوع من السيرورة الإرجاعية الذاتية autoréférentiel 'فإنه يسمح بالقيام بأفعال أو بردود أفعال يحكمها القانون من جديد.البعد القانوني للخطاب الدبلوماسي، ليس محصوراً على الصعيد النظري،بل عبر حركة استباقية،وله أيضاً تأثير عملي.منذ العصر الذهبي للدبلوماسية حتى العصر الحالي فإن العلاقة بالقانون تساهم في شرح أسلوبه الحذر،كما يشير إيف دولاهاي:

" الكلمات من حيث المبدأ ومن حيث الاستخدام تكون أفضل اتزاناً؛ وبمقدار ما هي كذلك ،فإن خرق الوعد له نتائج خطيرة سواء على الصعيد الدولي أم على الصعيد الداخلي.الرسالة تتعلق بقضايا أكثر مادية (مما لها على الصعيد الداخلي)،وهي أكثر دقة.

يمكن مقارنة السلوك الخطابي من خلال الاستباق بالاحتياطات التي يتخذها رجال القانون الدوليون الساعون إلى التقليل من العبارات الغامضة في الاتفاقات الدولية،لأنها تشكل مصدراً للتأويلات المواربة. إزاء الاهتمامات البراغماتية التي التي تستخدمها المقاربات الوجوبية، ألا تقربنا من الواقعية؟

المؤلفون الذين أشرنا إليهم على أنهم " وصفيون مثاليون" يبذلون جهدهم في وصف السلوك المثالي للتجليات الدبلوماسية والأمر باتباعها (موقف،خطاب،وثائق).إزاء هذه المجموعة الأولى، يمكننا تمييز مجموعة ثانية يمكن تسميتها بمجموعة " الوصفيين الواقعيين"،وممثلوها من الممارسين أيضاً.ويصنفون من ناحية،في استمرارية وتعميق الوصف الذي جاء به متقدموهم، لكن من ناحية أخرى، فهم ،حينما يردون الأمر إلى نهاية الأولويات فهم بذلك يفتحون مجال الملاحظة على مجمل التجليات الموجودة في كل تنوعاتها، وهي تجليات متناقضة بل وأحيانا مزعجة، أي " مشينة".

أخيراً ،تم استبعاد الصيغة الوجوبية وانقطع الخطاب. المقارنة بين مختلف كتب الممارسة الجيدة،القديم منها والحديث، والرؤى الحديثة والتحليلات ما قبل العلمية ،يبيّن أن المثاليين الوصفيين يأخذون بالصيغة المعيارية بينما هي تكاد تكون غائبة لدى الوصفيين الواقعيين.وفي ما يلي مثال على هذا:

- الرؤية المثالية

" ينبغي على السفير أن يدرب دائماً على أن يتكلم بلغة معتدلة. وعليه ألا يظهر أي انجذاب عاطفي أو عداوة عنيفة".

- التحليل ما قبل العلمي

يتم التعبير عن الرسالة بلغة معينة،تسمى باللغة الدبلوماسية،وتتسم بتعبير غامض ،وتخلو من المبالغة أو التفخيم وتهدف إلى الدقة".

من جهة، الكتاب الواقعيون يستخدمون خطاباً تقليدياً، ومن جهة أخرى،يثمنون الخطاب الجديد.ولتفسير هذه التوفيقية،من الملائم أن نبين التطور والاختلاف الذي يصيب العلاقات الدولية التي تتضمن معاييراً إيديولوجية ووظيفية.

في مقالة نشرت عام ١٩٦٢ إبان الحرب الباردة،أشار الدبلوماسي البريطاني ويليام سترانغ،وقد كان منخرطاً في مفاوضات دولية،إلى وجود تغيرات في سلوك زملائه السوفيات في فترة ترتيب احتلال الدول المهزومة بعد حرب ١٩٤٥،وفي معرض حديثه عن " اللغة العنيفة الجديدة في الدبلوماسية"، استخلص وجود اختلاف في

الأسلوب الدبلوماسي وبروز عنف لغوي كان يبدو حاسماً قياساً بالمواقف الخطابية المعتادة.عموماً المهنيون يعبرون عن أفكارهم بوسيلة تخلو من العاطفة،مستخدمين" مفردات دبلوماسية بسيطة،مجربة ومقبولة على الصعيد الدولي

و" بجمل دبلوماسية معتدلة تستطيع من خلالها الحكومات قول أوضح الأشياء بدون أن ترفع صوتها.العنف اللغوي لم يكن جديداً على الإطلاق،وهذا صحيح. استخرج المؤلف أمثلة تاريخية من القرن التاسع عشر تتعلق بالأمريكيين والبريطانيين وبالروس على حد سواء(بعد ثورة ١٩١٧).لكن مع السوفييت،كما يلاحظ سترانغ، تحول الاستثناء إلى قاعدة: التكرارات الطويلة،اللغة الخشبية،نقص المرونة،تأويلات تشوه النص وتؤدي إلى دلالات متناقضة (ولاسيما على صعيد التشويهات الاستفزازية حول " الديمقراطية"..)،كما يتبين من بعض الملاحظات السوفييتية التالية:

" الغربيون تفوح منهم رائحة فولاذ الاحتلال،" التصريحات المنافقة للأمريكيين والبريطانيين المتعلقة بالتجارب النووية" برهنت على أنها ليست أكثر من تعمية على الحقيقة.وتصف الملاحظات برلين الغربية على أنها ماخور لمغامرات الفاسقين،وعملاء المخابرات المدفوعي الأجر، والإرهابيين وأصناف أخرى من المجرمين"، وتؤكد تلك الملاحظات على أن مد المهاجرين القادمين من ألمانيا الشرقية يقوده جيش من المطوعين الذين يستخدمون الخداع والإفساد والابتزاز".

من بين الخطباء" ذوي النبرة الحربية"،سترانغ وكذلك فيلهلم غريو،وهو دبلوماسي آخر ذو خبرة كبيرة في جمهورية ألمانيا الاتحادية الفتية يتحدثون عن أدولف هتلر،الذي اشتهر كونه سيداً في الاعتداء الكلامي،والذي بدأ منذ عام ١٩٣٣ بإسماع الناس خطاباً تنقصه الدبلوماسية، موجهاً أولاً للجمهور الداخلي،وأيضاً نحو الخارج وذلك تبعاً لتوتر الوضع الدولي/وأصبح يخرج شيئاً فشيئاً عن النصوص التي يعدها له وزيره للشؤون الخارجية.

ويلمح سترانغ أننا إزاء مفهومين مختلفين للعالم يمكن أن نسميهما بالعالم التعاوني من ناحية ،والعالم الامبريالي من ناحية أخرى.العالم التعاوني هو،إلى حد ما ما نسميه بالعالم الدبلوماسي التقليدي ويوصف على النحو التالي:

" إنكم لا تهدفون إلى الاستسلام غير المشروط أو حتى النصر الحاسم إنكم تهدفون إلى التسوية التي لها أكثر الحظوظ في النجاح.عليكم الاستمرار في الحياة إلى جانب الطرف الآخر في نهاية المطاف ، وعلى الرغم من أنكم قد تكونون الأقوى اليوم،فغداً قد يكون الآخر هو الأقوى.وهكذا،في الماضي، كانت الحكومات مستعدة للعطاء والأخذ،حتى تمكن الطرف الآخر من حفظ ماء وجهه،كما يمكن لتلك الحكومات أن تسمح للطرف الآخر بأن يقوم بالشيء نفسه".

أما العالم الإمبريالي فيقع على الطرف المناقض،حيث يفرض هتلر أو السوفييت أو الأمريكان مصلحتهم.ويرى سترانغ أن خطاب السوفييت الحاد كان يعكس عالم الفكر الماركسي،المعادي من حيث المصالح الاقتصادية،وصراع الطبقات،عالم مانوي يفترض مسبقاً " سوء نية لا يمكن استئصالها من العالم الرأسمالي".إن الروس في انطلاقهم من وجهة نظر إيديولوجية،لم يكونوا يفهمون الأسس الأخلاقية والقانونية التي تقوم عليها الديمقراطيات الغربية.الحذر السائد بين القادة الماركسيين،المتمسكين بزمام نظام بوليسي،كان يضطرهم إلى التمسك بالتعليمات التي يتلقونها وتكرار وجهة نظرهم بلغة خشبية مطلقة،بلا تنويع،حارمين أنفسهم بهذا من مرونة اللغة الدبلوماسية، مختلف الكتاب اتفقوا مع هذا التحليل إذ يرى الباحث الألماني في العلوم السياسية دولف ستيرنبرغ أن "

اللغة في السياسة،التي تغطي،في الوقت نفسه، التواصلين الداخلي والخارجي، تتفق مع هذا التحليل.ويلاحظ أن وجود نمطين من الخطاب: اللهجة الخالية من العاطفة،من ناحية، ومن الناحية الأخرى ، اللغة العدوانية والغليظة، يفسر الظاهرة بالاختلاف بين السياقين: قد ينشأ العنف في التفاوض،حيث توجد قوى متنافسة (أحزاب أو دول متنافسة) تناضل من أجل السلطة،وقد يخيم الهدوء حينما يكون هناك نقاش" ديمقراطي" ،حينما يلاحظ المشاركون تضامنا في المصالح..ستيرنبرغر يتفق مع القول بأن الحد بين الاثنين يبدو مرناً،ويضع لغتين أساسيتين مقابل بعضهما البعض: لغة التفاوض ولغة التشاور.

الدبلوماسي البريطاني سير نيفيل بلاند فسر الاتجاه المتنامي للفظاظات الدبلوماسية،في المقدمة التي كتبها لدليل سير ساتو،الذي يعد من أهم كتب الأدب الدبلوماسي فهو يقابل اللهجة الهتلرية والروسية،عبر اللجوء إلى " المخلوقات المنحدرة من إيديولوجيات محلية،على حساب الدبلوماسيين المهنيين، والذين أحلو المؤتمرات الصحفية محل تبادل الرسائل السرية.

ويفسر نيكلسون " نهاية لباقة الوعي" ،بالحديث عن انبثاق الآراء العامة واختراع الراديو،التي أدت إلى" التكلم بشكل مدروس" ، أي إلى أفعال دعائية.

غرو ، القريب من تحليل سترانغ يدافع بدوره عن فكرة أن اللغة الحادة لا تشكل قاعدة في الدبلوماسية.إذا أردنا الحصول على نتائج،فمن مصلحتنا التقيد بالعرف الدبلوماسي،لأننا لن نتمكن من الحصول على فوائد عبر الفرقعات الكلامية،وهو ما سبق لنيكلسون صياغته :

" أعتقد أن إحدى أهم قواعد الحذر البشري هي الامتناع عن شتم أو تهديد لأي كان؛ لأن التهديد والشتيمة لا يضعفان العدو على الإطلاق ؛ بل إحداهما تنبهه لاتخاذ الحذر والثانية من شأنها زيادة حقده وبراعته في استخدام الوسائل الملائمة ضدكم".

أخيرا مهما كان التفسير،فإن رأي الدبلوماسيين المحترفين متفق على : اللغة الجديدة الخشنة تشكل تراجعاً. لكن هذا لا يمنع أن هذه اللغة الجديدة أصبحت واقعاً ينبغي التكيف معها بتصلب وبراعة وحذر.

من بين الممارسين يبقى " الواقعيون" متشبثين بالقيم التقليدية للصدقية وبالأسلوب المتكيف بحذر ومرونة..ومن هنا فهم يعدون أنفسهم استمرارا للمثاليين .لكنهم لا يكتفون بوصف الخطاب على أنه كلام مسهب paraphrase أو أنه إعادة إنتاج نماذج (القصص التي تحكي عن السلوك، الاستشهادات بالخطابات"،بل قدموا أمثلة مرفقة بشروح للمعنى.بهذا ،فإن خطابهم، يذكر وسائل ،إضافة إلى انتمائها إلى تقنية تعبيرية، أي البلاغة،إلا أنهم يتجاوزنها من حيث النتائج.

فرغنا من تحليل الخطاب الدبلوماسي باعتباره إناسياً منهجياً ethnométhodologique انطلاقاً من الكتب التعليمية للدبلوماسية.انطلاقاً من قراءة كتب تعليم الدبلوماسية.وفقاً للمنهج السيميائي الغريماسي،وضحنا البنى الدلالية الأولية لهذه الخطابات حول الخطاب.لقد سمحت أداة المربع السيميائي برؤية بنى معنى الظاهرة في بعديها الوجوبي والأخلاقي من خلال تفكيكها إلى حدود بسيطة ومعقدة (ظاهر،خفي،مصداقية،خطأ،سر،خداع، إخفاء، باطل،كذب،حيلة الخ..)

ثم حاولنا بيان الكيفية التي تموضع من خلالها مختلف مؤلفي الكتب التعليمية في هذه المنظومة المنطقية،الأمر الذي يتيح لنا استخلاص مفهومهم للخطاب الدبلوماسي وكذلك وصفهم إما بالتجريبيين أو بالمثاليين،بالمعياريين أو بالواقعيين .وتمكنا من متابعة الامحاء التدريجي للخطاب الو

جوبي لصالح براغماتية الوصف وتعميقه.

ومع هذا، ليسمح لنا بالاعتقاد – وهذه فرضيتنا- بأن هذا التطور الملحوظ على مستوى التجلي الخطابي لم يغير مفهوم الخطاب الدبلوماسي في العمق.فبنيته الدالة تم استبطانها امتثل الممارسون لها،بمعنى آخر، ستتم تغطية التصرفات الكلامية غير المحمودة (الكذب،الحيلة) بقدر الإمكان،إلا أنها لن تكون غائبة مع ذلك عن التصرفات غير الظاهرة.

عندئذٍ تبرز فرضية وجود استراتيجية التجنب أو التحاشي évitement والإخفاء التي ينبغي تحديد وسائلها الخطابية. ويبقى عددها بحاجة إلى الاستكمال والتقويم ، ولاسيما بعد أن قمنا بعرضها لدى تفحصنا لأعمال كل من غلوير،دولاهاي،كينغستون دو لوس وجيرفيس.

ديالكتيك الخطاب الدبلوماسي

عند هذه المرحلة من التفكير،يبقى السؤال مطروحاً: كيف يساهم الدبلوماسيون من خلال خطابهم في بناء العلاقات بين الدول؟ يمكننا اعتبار أنهم يقومون دائماً بحركة بين عناصر البنى.إنهم يختارون ويتابعون ويخترعون الوسائل.

قبل التطرق إلى وسائل خطابية أخرى،يبدو لنا مفيداً عرض حالة دبلوماسية قانونية وتأسيسية: وهي وسيلة إرسال السفير،لأنها تبسط بشكل نموذجي وسائل التفاعل الدبلوماسي وتنظيمه.

يقدم لنا فرج موسى في كتابه الموسوم : السفير، وصفاً موثقاً ومفصلاً لهذه المرحلة الدبلوماسية الأساسية في العلاقات بين الدول..فهو لا يتوقف فقط في حديثه عند حدود الظواهر التي صبغت هذه المرحلة بالمثالية، بل أيضاً عن الإشكالات والصعوبات التي يمكن أن تنشأ في هذا السياق.

تنقسم وسيلة إرسال السفير إلى ثلاث مراحل: القبول،الاعتماد،المباشرة .ولا نظن أنه من المفيد العودة إلى تفاصيل القصة الكاملة لهذه الوسيلة. إذ قمنا بتركيبها على شكل جدول، عبر تقطيعها كما تقوم به الدول منذ الإرسال وحتى الاستقبال.. نجد أن هناك مرحلة أولية داخلية (بين الدبلوماسي المتوقع وبين إدارته) وأربع مراحل أخرى أساسية متتابعة : طلب القبول من قبل الدولة المرسلة، قبول الدولة المضيفة، ثم التسمية والاعتماد.هناك تصور إجمالي يستدعي بعض الملاحظات المتعلقة بالجدلية الدبلوماسية .

أولاً ، يبدو من الواضح أن الوسيلة يمكن أن تتضمن أربعة متغيرات للتحقق حسب درجة الاتفاق على شخص المرشح،أو حسب الجو،التفاهم بين الدولتين المعنيتين : اتفاق

(صيغة حيادية، أي إيجابية)،مشكلة (سلبية)،معارضة جذرية (انقطاع، أي توقف العملية).

بعد ذلك تأتي الإشارات والرسائل التي يتم تبادلها، والتي تتواصل في ما بينها، في ثلاثة فضاءات (المكان والزمان والصيغة)، مما يسمح بالانتقال من الواحدة إلى الأخرى، ولاسيما في حالة الصعوبة،مع المحافظة على التصرف الحضاري،والتهذيب واللباقة الدبلوماسية.التخلي عن هذه اللائحة يعني عندها وجود توتر مرتفع إلى حد ما له دلالته.والانتقال من متغير إلى آخر،يعني التخلي عن العملية ويشير إلى وجود مشاكل في سيرها.

ليكن المثال التالي : في عام ١٩٦١ قررت الولايات المتحدة اعتماد إيرل سميث كسفير مقبل لدى سويسرا.اعتقد هذا السفير أن عليه إعلان تسميته إلى صحيفة أمريكية، قبل أن يصل طلب قبوله من بيرن.في الوقت الذي كان لدى الحكومة السويسرية تحفظات بأن المرشح – وهو لا علاقة له بالإعلان المتسرع- لم تتمكن من رفض القبول بعد هذه الحادثة. كتب فرج موسى يقول:

" هذا الرفض ما كان ليزعج المرشح

الذي اعتبر غير مرغوب فيه فحسب بل أزعج أيضاً الرئيس كندي.زد على هذا أن بيرن لاذت بصمت مطبق حيال هذا الأمر.بعد هذا وجدت الصحافة (التي دخلت على الخط)- لاشك أن هذا الدخول كان بمباركة السلطات السويسرية- فكرة إخراج الجميع من المأزق. لقد سبق لسميث أن كان سفيراً في هافانا-ولاسيما لدى حكومة باتيستا(..).ومنذ قطع العلاقات الدبلوماسية بين واشنطن وبين نظام فيديل كاسترو الجديد(..) ،كانت سويسرا مكلفة برعاية المصالح الأمريكية في كوبا.وبالتالي فإن مثل هذه التسمية كان من شأنها أن تضع المجلس الاتحادي السويسري في وضع صعب إزاء السلطات الكوبية(..) ولم يكن هذا هو السبب الوحيد لعدم الرغبة في وجود سميث في بيرن،ولا كان أفضل الأسباب،لكنه كان السبب الذي كان يمكن تقديمه بدون إهانة أحد.وبالتالي لم يكن مدهشاً أن تعتمد الصحافة الأمريكية هذا التبرير وكذلك سميث نفسه".

هنا نقف على سمة تتكرر في التواصل الدبلوماسي: ألا وهي الوسيلة غير المباشرة.في هذه الحالة يتم الأمر على شكل تراجع يمر في مستويات عدة: الصيغة : (أي فك الاشتباك الكلامي ،مما له رمزيته: الصمت) ؛ الشخص المعني (تراجع الحكومة السويسرية التي أدخلت وسائل الإعلام على الخط) ؛ السبب بدلاً من إيصال السبب الحقيقي،يتم التلويح بسبب آخر: تفسير" فني"). يتضح أن العملية التي مرت بها هذه الحادثة كانت غير مباشرة، وتحمل ثلاثة عناوين بينما كان يمكن للمسار الحيادي أن يكون مباشراً.

جدلية الأشكال: المجازات البلاغية

بعد المرحلة الغنية بالكتب التعليمية الدبلوماسية في القرنين الخامس عشر والسابع عشر،وابتعاد المؤلفين عن الصيغة الوجوبية والملفوظ الوصفي، توجهوا نحو وصف الخطاب الدبلوماسي،ليس كما ينبغي أن يكون عليه،بل كما هو في الواقع. وتحدثوا عن " الإدارة الدقيقة للكلمات" من قبل الدبلوماسيين الذين يتوجب عليهم إدارة التناقضات بين المدى القصير وبين نزاعات المصلحة.

" للغة الدبلوماسية قواعدها الخاصة ولاسيما رؤيتها للزمن التي تختلف عن رؤية الرأي العام له المدة الزمنية والسعي إلى الحل على المدى البعيد،الإدارة الدقيقة للكلمات تضطر هذه اللغة إلى تورية الأقوال في قائمة شديدة القصر، والتلاعب بالفروق الدلالية. لأن الدبلوماسي،إذا التزم بشيء، يتوقع أيضاً أن ينفك من هذا الالتزام.عليه أن يعمل على الغموض الذي يشكل مصدراً ثراً لتعددية التأويلات".

بهذا ، يقترب الدبلوماسيون من مستوى اللغة-الشيء على شكل تصورات دلالية. كل ما قيل عن اللغة الدبلوماسية منذ نهاية القرن التاسع عشر ، يقدم أمثلة على هذا،أي قوائم كاملة من الصياغات " الدبلوماسية" و " ترجماتها" التي تقابلها في اللغة الدارجة " الواضحة".إنها تشك نوعاً من المسرد الذي يتضمن المقبوسات الدبلوماسية وترجماتها الحقيقة،هذه المجموعة، ترتبط بمستويي العلامة: الدال والمدلول ،وفي هذه الحالة،فإن وحدة العلامة ليست " الكلمة" بل الشكل.

في كتابه عن الدبلوماسية،يشرح نيكلسون هذه الجدلية الدلالية بين الدال والمدلول بقوله :

" حينما يقول الدبلوماسي إنه لا يتحمل أية مسؤولية تتعلق بالنتائج،" فهو يقصد بأن الآخر على وشك التسبب بحدث قد يجر إلى الحرب".

التاريخ الدبلوماسي يقدم لنا بعض المتغيرات الشاهدة على هذا الأمر مثل : القرار رقم ١٤٤١ في ٨ تشرين الثاني ٢٠٠٢، وهو القرار الثامن عشر الصادر عن

الأمم المتحدة والذي يهدف إلى تجريد العراق من أسلحته.

إن مجلس الأمن(...)

يقرر بأن العراق يخرق ويستمر في خرق واضح للواجبات التي تفرضها عليه القرارات الصريحة، ولاسيما القرار ٦٨٧ (١٩٩١)، وعلى نحو خاص، في عدم تعاونه مع مفتشي الأمم المتحدة والAIEA،في عدم اتخاذه الإجراءات المطلوبة في الفقرتين من ٨ إلى ١٣ من القرار ٦٨٧ (١٩٩١).(...) يذكر في هذا السياق بأنه قد حذر العراق مرات عدة من العواقب الخطيرة التي قد يواجهها إذا استمر في التقصير بواجباته".

يرى يوشكا فيشر، أن هذا النص يتضمن " إشارة واضحة موجهة إلى العراق"؛ أما بالنسبة للولايات المتحدة وحليفها البريطاني، فإن هذه الصياغة كانت تعني الحرب – دون أن ترد كلمة حرب- وبالتالي علينا أن نهتم بهذه الوسيلة الخطابية،وبوسيلة عملها وبوظيفتها.

وكعينة أخيرة يمكن أن نستشهد بعبارة تستخدم عادة في حالة طرد الموظفين الدبلوماسيين بسبب التجسس، باعتباره " نشاطاً لا يتفق مع مكانته الرسمية".

الأمثلة التي سبقت تدل على رسالة ذات بعد شديد الخطورة.هذه الوسيلة تتفق مع أحد الوجوه أو الأشكال البلاغية : أي المبالغة التي تحدث عنها البلاغيون، ولاسيما ديمارسيه Du Marsais أو بيير فونتانييه، مؤلف أحد أكبر" الأعمال الأساسية في البلاغة الكلاسيكية".الحقيقة أنه بعد مرور مائتي عام ،فإن هذين الدبلوماسيين،يعرفان المبالغة بشكل شديد التشابه.كتب ديمارسيه في عام ١٧٣٠:

" حينما تصدمنا فكرة ما بشدة نريد تصويرها وأن العبارات العادية تبدو لنا شديدة الضعف للتعبير عما نود قوله،فإننا نستخدم الكلمات التي، لو أخذناها بحرفيتها، لتجاوزت الحقيقة وصورت الأكثر أو الأقل لتعني مبالغة كبيرة أو قليلة.

وفي عام ١٨٣٠ يكرر فونتانييه:

" المبالغة تزيد من شان الأشياء أو تقلله بإفراط،وتقدمها أكثر أو أقل مما هي عليه،ليس بهدف الخديعة بل من أجل التوجيه نحو الحقيقة نفسها، وتحديد ما ينبغي تصديقه واقعيا،من خلال اللامعقول الذي تقوله."

هذان المقبوسان يميزان بين الإفراط المعبر عنه بقول الأكثر، أي المبالغة الإيجابية، وبين الإفراط" المعبر عنه بقول الأقل " وهي المبالغة السلبية أو التورية euphémisme.

المبالغة السلبية : التورية

توصف على أنها أيضاً " خطاب الأقل أو ال مادون en deca"، " التورية تخفف التعبير عن أمور صادمة أو صعبة".هذا المجاز البلاغي الخاص،دون أن يكون حكراً على اللغة الدبلوماسية،،،سبق وأن كشف عنه وعرفه ديمارسيه:

" التورية مجاز بلاغي نخفي من خلاله أفكاراً غير محببة ،كريهة أو حزينة،تحت أسماء ليست أبداً الأسماء المعبرة عن تلك الأفكار،وهي تستخدمها كوسيلة ،وتعبر عنها ظاهرياً بأحلى الكلمات، وأقلها صدماً، أو أكثرها نزاهة،تبعاً لمقتضى الحال"(...)

كما يمكن أن نعزو إلى التورية الكناية périphrases، والموارية، circonlocutionsالتي يستخدمها الخطيب الماهر ليغطي بها ببراعة فكرة ،قد تثير لدى من يسمعها،على بساطتها، صورة أو مشاعر غير مناسبة لهدفها الرئيسي"

لنعد إلى المثال الذي يقول فيه الدبلوماسي إنه يتنصل من أية مسؤولية عن العواقب:" بلدي غير مسؤول عن العواقب" ، ويقصد بها أن الآخر كان على وشك خلق حدث من شأنه التسبب باندلاع الحرب " إنكم تتسببون بالحرب").

صياغة الخطاب تعني تماماً " أقل" من الرسالة المراد إيصالها ،وذلك لسببين.أولاً،على صعيد الشخص الفاعل، فإن المقبوس يقوم بعملية تحويل أو نقل translation بين (نحن) الدال وبين (أنتم) المدلول.المتحدث لا يتكلم إلا من أجل مصلحة بلده،متقيداً بالمبدأ العام للحد بين مصيره ومصير الآخر. ثانياً،على صعيد الفعل acte، يبدو الخطاب غامضاً،بمعنى أنه يحيل إلى دلالتين تتمتعان بقوة أو حدة معاكسة: بالمعنى الحرفي، كلمة (نتائج) قد تدل على شيء غير محدد،لأنها عبارة عامة générique تبدو غامضة إلى حد ما في القائمة الدبلوماسية،والعبارة تعني تماماً الحرب.المتحدث يقف عند حد عدم توريط بلده ويحذر من اتهام الآخر بشكل مباشر.هذه الوسيلة التي تتحدث عنها الأحكام العامة المرتبطة بالخطاب الدبلوماسي والتي تساهم في التقليل من قيمته،هذا الأسلوب، أو هذا التحذير المقنع يمكن تلخيصه بالقول المأثور،" الدبلوماسية هي القيام بأحقر الأشياء وقولها بأكثر الطرق أناقة".

القول بأننا " لا نتحمل أية مسؤولية تتعلق بالنتائج" وليس " سلوككم سيؤدي إلى نشوب الحرب"، يعني بالتأكيد استخدام مجاز بلاغي، أي " صيغة خطابية واضحة،حرة وقابلة للقياس وتعزز مردود الملفوظ". لكن على خلاف الاستخدام الأدبي للمجازات البلاغية،،فإن الأمر هنا لا يتعلق بلعبة جمالية مع الشكل. في الدبلوماسية على نحو خاص،هذه الوسيلة المعروفة تماماً بنقل رسالة ما ذات مضمون خطير بشكل محبب يعني اتخاذ موقف مقنع،أي غير مباشرة.

المبالغة الإيجابية : التهذيب

على عكس التورية، المبالغة " الإيجابية"،التي تصفها العبارة على أنها " خطاب متجاوز"، هي ملفوظ " يدل على واقع من خلال خطاب مبالغ فيه".في الأدب المخصص للدبلوماسية وللخطاب الدبلوماسي،لا نجد مطلقا أية إشارة إلى هذا النمط من الكلام " المفرط" " وهذا " التحديد التضافري".ومع هذا فإن عدداً لا بأس فيه من الخطابات التقليدية تستخدمه في الخطابات التي تلقى في احتفالات الاستقبال الرسمية والتدشين أو شرب الأنخاب، ولاسيما الكلمات التي تلقى بمناسبة تقديم أوراق الاعتماد.لقد استخدمنا، مفهوم المجاز البلاغي المرتبط بالبلاغة الهادفة إلى دراسة أسلوب الإقناع وتقنياته بغرض وصف بعض مظاهر اللغة الدبلوماسية. وقد سعت الأعمال الأدبية الكلاسيكية حول نظرية البلاغة إلى إيضاح الآثار الناجمة عن تلك الوجوه البلاغية.

التأويل التعويضي (الاستبدالي) interprétation substitutive، للتقاليد البلاغية من كانتيليان إلى فونتانييه،ترى المجاز البلاغي على أنه جملة " غير عادية"،و " كانزياح" بالنسبة للمعيار، و توضح العلاقات القائمة بين المجاز البلاغي-الانزياح معاكساً للتصحيح القواعدي،و(المعنى المجازي عكس المعنى الحرفي)، أو (المعنى المجازي عكس الاستخدام (الشائع).هذه المقاربة الاستبدالية تخلق مشاكل تتعلق بتعريف المعيار والانزياح.

هناك مقاربة أخرى ، تسمى بالتأويل التركيبي combinatoire،الذي طالما دافع عنه تيار أنجلو-ساكسوني في القرن العشرين ، وبول ريكور في فرنسا.وهذا التيار يرى في المجاز البلاغي توتراً دلالياً بين التعابير الموجودة في الإطار التركيبي syntaxique نفسه.هذا التأويل، الذي تحدث عن بعض المجازات، لا يمكن تعميمه ولا تطبيقه على ما قبسناه من أمثلة دبلوماسية.

مقاربة ثالثة تفضل التأويل البراغماتي.وهي تفرد مكاناً للحالة التي يتم فيها الاتصال وتلاحظ أن المجاز يخرق قوانين التواصل العادي وهي " الحكم التي تتحدث عن القيمة (قول الحقيقة)، وتلك التي تتحدث

عن الصيغة (أن تكون واضحاً) ،والحكم التي تتحدث عن العلاقة (التكلم بخصوص..).التجاوزات تتضح من خلال مؤشرات سياقية و /أو كلام جانبي para verbaux. وبالتالي فإن على متلقي المجاز اللجوء إلى الحساب التأويلي.. إنه يستند بشكل خاص إلى كفاءات لغوية ومنطقية وموسوعية وثقافية وتجاربية وما إلى ذلك.هذا التأويل الأخير يرى معنى المجازات ليس باعتباره معطى، بل كشيء نسبي ومتكون.

بالنسبة للغة الدبلوماسية، إذا كان بالإمكان الاستمرار في دراسة الأهداف الجمالية للنظرية الأدبية والإقناعية للممارسة الخطابية،فإن ما يهم هنا ،هو استخلاص الفعل البراغماتي.في ما يخص الخطاب الدبلوماسي،،فإن المجازات تنجز قدرة معينة. وتعمل على شكل تعددية صوتية polyphonie من شأنها أن تخلط صوتين بعضهما ببعض ، أي المعنى الحرفي الناشئ عن خطاب صريح (حاضر) وصوت يجمع الدال والمدلول ويضيف إلى الكفاءة العادية،كفاءة المتخصصين ،(أي الدبلوماسيين). إن المجازات تتيح الفرصة أمام أكثر من تفسير للمدلول. وتخلق فضاء يقع فيه انبثاق مدونة نوعية مكونة من علامات ومن قواعد تركيبية : هنا المجازات تقوم بوظيفة البنى الدالة.

على صعيد الخطاب الدبلوماسي،يمكن تحليل المناورات باعتبارها حركات دلالية. ليس هناك علاقة ثابتة بين الدوال والمدلولات،كما هو الحال بالنسبة لمنظومة الشارات الطرقية.هناك بناء لا يتوقف ،وهدم وتكيف، باختصار حراك بين الاثنين.هل هذا يعني تضييقاً أو إفقاراً لوسائل التعبير؟ قد يظن المرء ذلك.لكن الأمر على العكس تماماً،إذ هو إغناء للمصادر الإضافية لأن العملية تسمح بتجاوز اللغة الثنائية الضدية : صديق عكس عدو،،حقيقي عكس خطأ، و أنت معي عكس أنت ضدي ، الخ.

إن تسوية الفضاءات على هذا النحو تخدم القوة التي تستطيع ،إذا لزم الأمر، الغرف من احتياطيات التعبير.نشير إلى أن الحد الخارجي للصداقة المبالغ فيها يمكن تجاوزه بأسهل من تجاوز العداء: وإذا ما قارنا الرهانات بين الاثنين فلن نجدها متشابهة.

على هذا ،فإن الدلالة المبنية عبر العلاقة بين القيم (بالمعنى اللغوي الذي سقناه) وبين مستويي الدال والمدلول.من جهة أخرى،تجنب التعابير المطلقة،يهيئ للمستقبل مجالاً للمناورة. التورية تنقص من قيمة المعنى بالأمر، بينما المبالغة تزيد من قيمته.بالنسبة للمعنى الحرفي، المجازات تزيح الدلالة التي يرتبط الوصول إليها بمعرفة السياق ،الذي توضحه خطابات أخرى متشابهة كانت أم مختلفة،سابقة أم متزامنة أو مسبقة، قيلت في مكان آخر،من قبل متحدثين آخرين (مسؤولين،رجال سياسة، وسائل إعلام، الخ.).

التناص الدبلوماسي

إن خصوصية استخدام الوسائل التورياتية تتعلق بتناص [تداخل النصوص] الخطاب الدبلوماسي.ومما يجعل استخدام هذه المجازات البلاغية في الدبلوماسية فريداً، هو أن استعمالها يشكل منظومة بمعنى أن كل مجاز يكتسب قيمته من مجمل المتغيرات التي تصيب الإنجاز.في كتابه الموسوم Diplomacy،الذي أعيد نشره مرات عدة ،يقدم نيكلسون لنا أمثلة متنوعة من الصياغات " الدبلوماسية" و"ترجماتها في اللغة الدارجة. ويقول في هذا الصدد:

" من المعروف ،على سبيل المثال، أن رجل الدولة أو الدبلوماسي المكلف بإخطار حكومة أخرى بأن حكومته " لا يمكنها أن تبقى غير مبالية" في مكان متنازع عليه ذي طابع دولي يعني إفهام الآخرين أن حكومته تنوي التدخل في النقاش. وحينما نستخدم،في تصريح إو خطاب،صيغة مثل " حكومة جلالة الملكة تأسف" أو بأسف شديد نلاحظ"،يدل

على أن الحكومة البريطانية تنوي اتخاذ موقف شديد الصلابة(...) إذا قالت : " في هذه الحالة فإن حكومة جلالة الملكة ستضطر إلى إعادة النظر في هذه المسألة"، فهذا يعني أن الود على وشك أن يتحول إلى عداء. وإذا قالت : " حكومة صاحبة الجلالة ستضطر إلى وضع تحفظات جدية تتعلق ب.."،فهي تعني في الواقع: " أن حكومة صاحبة الجلالة لن تسمح بأي شكل من الأشكال".وعبارة " في هذه الظروف،ستضطر حكومتي إلى الحفاظ على مصالحها" أو "التصرف بالوسيلة التي تناسبها"، يعني أن قطع العلاقات غدا أمراً يمكن النظر فيه".حينما يقوم أحد المبعوثين بتحذير حكومة أجنبية بأن بعض الإجراءات يمكن اعتبارها بمثابة " عمل غير ودي"،فهذا يعني تهديداً بالحرب.وإذا قال : " بأنه لا يتحمل أية مسؤولية تتعلق بالنتائج"،فهو يضمر بأنه على وشك إثارة حادث من شأنه أن يؤدي إلى الحرب".أخيراً، إذا شدد بكل ما لديه من المجاملة لكي يتكرموا ويقدموا له جواباً" لغاية ٢٥ من الشهر الجاري الساعة ١٨"،يمكن اعتبار هذه الرسالة بمثابة إنذار أخير."

....]

[................

هذه المقبوسات تسمح بتصنيف التعابير التي تتضمن مشاركة اللغة الدبلوماسية مع اللغة الشائعة، تنتظم وفق سلم يتنامى تصاعدياً(انظر الجدول التالي).المقابلات ليس لها سوى قيمة إشارية،نسبية ومؤقتة،لأن المعنى الدقيق،كما أشرنا سابقاً،في كل حالة نوعية ،يرتبط بالسياق وبالسياقات المعنية.تنطوي المنظومة على سلسلة منتظمة من المجازات التي يشكل تدرجها منظومة: المجازات تتضامن في ما بينها، العلاقات القائمة بين التجليات الكلامية هي التي تمارس تأثيراً على القيم المقابلة لها.

النقد الأدبي يعرف هذه الظاهرة،تحت مفهوم ما سمي بالتناص،الذي تمت دراسته منذ نهاية الستينيات.والتناص يفترض " عملية يمكن قراءة النص من خلالها على أنه اندماج وتحول لنصوص أخرى عدة" ويمثل " شبكة من الارتباطات ذات التدرجية المتغيرة".ولا يمكن فصلها عن الأعمال النظرية التي قامت بها مجموعة Tel Quel .بعد أن قام جيرار جينيت بترتيب الفضاءات التي ركز عليها هذا المفهوم ،ميز خمسة أنماط من العلاقات العابرة للنصوص المصنفة" في ترتيب متنام تقريباً من **العلاقات المتوسطة بين الدوال والمدلولات الدبلوماسية**

اللغة الدبلوماسية " حكومتي......"	اللغة العادية " الحكومة......"	المصدر
تعتبر أن مثل هذا الموقف من قبل حكومة أخرى موقفاً غير عادي	تصف مثل هذا الموقف من قبل حكومة أخرى على أنه موقف غريب	Grewe
تعتقد أنه من الصعب العثور على سوابق لمثل هذا السلوك		Grewe
تعتبر أن التأكيدات تستند ظاهرياً على سوء تفاهم	ترى أن هذه التأكيدات غير معقولة	Grewe
تعتبر أن هذه الإجراءات من شأنها أن تؤدي إلى سوء تفاهم	تعتبر أن هذه الإجراءات خاطئة	Grewe
تنظر إلى هذا الأمر بقلق بالغ	[هذا الرسالة متأرجحة ،لذا لايمكن إيرادها في هذا السياق	Strang
لا يمكن أن تبقى غير مبالية في أمر متنازع عليه وذي طابع دولي	تنوي التدخل في النقاش (المعمعة).	Nicolson. Grewe
في هذه الشروط،ستجد نفسها مضطرة للتصرف كما يمليه عليها الواجب	قررت قطع علاقاتها	Nicolson. Grewe
ستعتبر مثل هذه الإجراءات على أنها عمل غير ودي	قررت توجيه تهديد بالحرب	Nicolson. Grewe
لا تتحمل أية مسؤولية عن النتائج التي يمكن أن تنشأ عن ذلك	تعتبر أن الطرف الآخر على وشك إثارة حادث سيؤدي إلى نشوء حرب.	Nicolson KGrewe Strang
إلخ....		

التجريد ،والمضمر والشمولية" :

التناص Intertextualité (التداخل النصي)، المحدد بحالة " الوجود الفعلي لنص ما في نص آخر".

التجاور النصي paratextualité،أو العلاقة التي يقيمها النص مع محيطه النصي المباشر(عنوان،عنوان فرعي،نص داخلي،مقدمه،خاتمة،تحذير،ملاحظة، الخ) في إطار هذا المجموع النصي الذي يكون العمل الأدبي.

النص على النص Metatextualité أو تلك العلاقة التي نسميها عادة "التعليق"،وهي تجمع نصاً إلى نص آخر دون أن تسميه بالضرورة"مثل العلاقة النقدية بامتياز".

النص المشتق Hyper textualité، هي العلاقة التي من خلالها يمكن لنص أن يشتق من نص سابق عبر مجرد التغيير فيه أو من خلال محاكاته،وهنا ينبغي أن نضع كلاً من المحاكاة الساخرة والتوليف،

الانتماء التصنيفي architextualité:وهي علاقة صامتة، أو مضمرة أو مختصرة ،تقتصر على مجرد " الانتماء التصنيفي" للنص إلى فئة من جنس معين.

ترى ما الذي يهم الخطاب الدبلوماسي من هذا التصنيف؟ إذا عرفنا العلاقات بين النصوص من خلال طبيعتها، أي الاقتراض الحرفي و/أو الصريح عبر مقارنة المفهومين،يمكننا تمييز أربع فئات من النصوص المتداخلة :

حرفي		صريح
استشهاد	+	+
انتحال	+	-
إسناد	-	+
تلميح	-	-

الخطاب الدبلوماسي معني بثلاثة عناصر من هذه القائمة(باستثناء الانتحال). إنه يستخدم بشكل متكرر التلميح على نحو خاص(حيث كان استخدامه متضخماً في الصين القديمة).التناص، أو التداخل النصي يسمح بتجاوز الإطار الضيق للمجازات.

من خلال الاستخدام الجمالي أو الإقناعي،فإن هذه المجازات تستمد قيمتها من نفسها بشكل منتظم.

في المقاربة التناصية،يتضح الخطاب الدبلوماسي أكثر: قيمة الملفوظ تنتج من علاقته بالملفوظات الأخرى التي تنتمي إلى الرتبة الاستبدالية نفسها paradigmatique (بالمعنى اللساني للكلمة).ليس هناك من قيمة مطلقة أو ثابتة.المعنى ينبثق من نموذج الخطاب،من تناصيته،وحتى من علاقته بالصمت.الخطاب المفصول عن الصمت هو عبارة عن ثرثرة.على العكس،هناك صمت ناطق.رد الفعل السويسري في إطار عملية القبول التي ذكرناها سابقاً لهي خير مثال على ما لم يتم قوله.

الفضاء السيميائي يشكل مكان انبثاق مدونة مشتقة تولد من التناوب بين المدونة اللغوية الصريحة للدال وبين المدونة اللغوية المضمرة للمدلول. [.........................]

وهذا تماماً ما نسميه " علم دلالة الحركة" أو " جدلية الخطاب". بحسب المنطق الذي طالب به المؤلفون المثاليون بذريعة الحذر، يعني إدماج المستقبل في الخطاب.

الخطاب الدبلوماسي يتحاشى الصياغات المطلقة،لحساب التعابير النسبية.وقد كتب غرو بهذا الصدد :

" في معرض التعليق عل الإجراءات

المتخذة من قبل حكومة أخرى،والتي تعتبر خاطئة،فإننا نصفها بأن " من شأنها أن تؤدي إلى سوء تفاهم".والتأكيدات التي نعدها غير مقبولة،نقول بأنها " تستند ظاهرياً إلى سوء تفاهم".

(...) لا نقول،على سبيل المثال،بأن موقفاً ما تتخذه حكومة ما بأنه " غريب"، " لم نر مثيلاً له أبداً في العلاقات الدولية".لكننا نقول: إنّ هذا الموقف من شأنه أن يكون " غير معتاد" أو قد يكون من الصعب العثور على سوابق لمثل هذا السلوك".

بشكل عام، نتجنب قدر الإمكان عبارات مثل " أبداً"، " دائماً"، " في كل الأحوال"، " مستحيل"، ويفضل استخدام كلمات مثل " نادراً"،" غالباً"،" في حالات عدة"،" من الصعب" ."

وتؤكد هذا الضمائر الظرفية التي ساقها غرو الذي يشير إلى مجموعة من العلاقات بين الدوال والمداليل الدبلوماسية، فحيث تقول اللغة الدبلوماسية " نادراً"،"غالباً"، " في حالات عدة"، " من الصعب"فإن اللغة الدارجة تترجمها على النحو التالي : " أبداً"،"دائماً"، " في كل الأحوال"،" من المستحيل ".

التحفظ يخلق الفضاء. من المؤكد أن المتغيرات المطلقة لمحددات الظروف والممكنات quantificateurs مستبعدة ويبدو أنها تحد من سعة الخطاب الدبلوماسي. لكن ، أحد تناقضات هذه الممارسة الخطابية – صيغ التعبير هذه تحضر فضاءً افتراضياً للتحفظ -: كل شيء ممكن،ولا شيء مستحيل.يمكننا تمثيل هذه الطرق التي تنطوي على التورية والانفتاح والتي تظهر فروقات افتراضية من خلال التحفظ الذي يبقى تحت تصرف المتحدث،معطياً لهذا الكلام تأثيراً أعلى من اللغة الثنائية،المانوية. هذا الفضاء السيميائي،يمكنه زيادة إمكانيات المناورات،متيحاً الإمكانية أمام " تكييف السلوك الوطني وفقاً لضرورات المحيط وفرصه". هذا هو التفسير الوظيفي للتحفظ الذي يؤمن الحرية والفضاء والمناورة وبالتالي يحقق التأثر والقوة.

هناك أمثلة عدة تاريخية تبين التغيرات النموذجية المعنية.وهذا أحد أكثرها دراماتيكية : الملاحظة التي وجهها الكرسي الرسولي إلى ممثل حكومة الرايخ إرنست فريهير وايزاكير بعد اعتقال ١٢٥٩ يهودياً في روما عام ١٩٤٤:

" بعد أن استدعى سكرتير الدولة الكاردينال ماغليوني، السفير الألماني،أعلمه بأن " الكرسي الرسولي لايود أن يجد نفسه مضطراً للاحتجاج"

ماري-آن ماتارد-بونوتشي،تصف هذه الصياغة ب " احتجاج نصف مقنع" (...) تم تأويله،بحق،من قبل المتلقي الألماني كتعبير عن إرادة تجنب الصراع المفتوح مع ألمانيا". وحينما امتنعت الكنيسة عن إدانة تصرفات برلين بشكل علني وصريح، فقد سعت عبر خطاب بالغ الدبلوماسية إلى صيانة قدراتها على الفعل لتمنع تكرار مثل هذه الاعتقالات في روما ولكي تساعد اليهود. أما التدخل الصريح كان من شأنه حرمان الممثل (الكنيسة) من سلطة التأثير والتأمل.

مثال آخر : حينما كان كلود شيسون وزيراً للخارجية الفرنسية، إلى الإمارات أعلن بأن الدولة الفلسطينية يجب أن تقوم في الأراضي المحتلة.عندها غضب الرئيس الفرنسي فرانسوا ميتران ووبخه على كلامه الصريح:

" الخطير في الأمر،أن ما تقوله صحيح،لكننا بهكذا قول لن نتمكن من المناورة".

ما الذي نستخلصه من الملاحظة الأخيرة؟ " هل هو الصمت من ذهب والكلام من فضة "؟ من خلال الالتزام الكلامي الصريح،فإن الوزير يحد من هوامش المناورة

إزاء القضية الإسرائيلية-الفلسطينية. والتحدث بدون تحفظ،بمعنى إزالة الغموض عن المواقف الفرنسية،يعني التضحية بالفضاء اللازم للمناورة،من أجل المشاركة لاحقاً،إذا لزم الأمر، في جلسة المفاوضات.وقد نضطر إلى إغلاق كل إمكانيات التأثير على نتائج المسألة.

فضاءات المناورة هذه بالضبط بالغة الأهمية، لأنها تتيح امتلاك مفتاح افتراضي،يفتح المجال أمام حلول ممكنة. الغموض، ولاسيما بالنسبة للدبلوماسي على نحو خاص، يفرض نفسه كأولوية لكل موقف دبلوماسي ويفتح إمكانية النقاش. إنه ضرورة: وينبغي إدخال الغموض والمحافظة عليه في التبادل بين المتخاطبين،ومن هنا أهمية عدم الاستعجال،وتأجيل الأمر،والالتزام (ظاهريا) دون أن نلتزم، وتجنب أن نجعل المؤقت نهائياً.وقد لاحظنا هذا الأمر في معرض حديثنا عن التورية.لكن هذه ليست الوسيلة الوحيدة للحصول على التأثير المطلوب.

كما يمكن خلق الغموض من خلال اللعب على أهمية المكانة التي تحتلها النصوص.نعرف أن رجل القانون يتمنى تقليصها، أي أن يستصفيها من أحكامه المعيارية بهدف تجنب أي نزاع تفسيري، ولاسيما على صعيد مصادر القانون الدولي.يمكننا هنا الحديث عن الجهود المؤسسية في كنف الأمم المتحدة : الميثاق يقتضي تسجيل المعاهدات أو الاتفاقات الدولية المعقودة من قبل أعضاء المنظمة التي وضعت مصطلحية من التسميات لهذه الاتفاقيات.ومع هذا،فإن الدبلوماسيين" يلعبون على الكلمات" في ما يخص مكانة بعض الوثائق،الموجودة بالتأكيد،ولكننا نود ألا تكون موجودة.

من هنا التوجه إلى استخدام الفضاءات والوسائل الوهمية على مختلف مستويات التفاعلات المتبادلة، وتقاطعات السري ،وغير الصريح والعام. في هذه المناطق غير المحددة،يهرب رجال الفن من المنطق البديل لـ " أو...أو" ويلعبون ب " أو ...أو " خالقين بهذا فضاء بالغ الراحة من أجل استخدام الأفكار بما يتناسب مع الفرص التي ينبغي انتهازها،والمصالح التي يدافعون عنها والمناورات التي سيقومون بها.

ومن هنا وظيفية غياب الشيء وغياب الورق وغياب المعلومة وغياب السؤال والجواب.يقال عن الوثيقة الموجودة بأنها وهمية لحاجات التفاوض،وعلى العكس ،يقال عن الوثيقة الوهمية بأنها حقيقية، كما يتضح من الرسم التالي.

نحن إذاً إزاء أشياء غامضة.الدبلوماسي يملك فضاءات مختلفة ومتصلة تؤمن له مناطق وسطى ،تجعله يهرب من المنطق الثنائي،ويستخدم أبعاد السري وغير المصرح به والعام.تقاطعات هذه الفضاءات تخلق حالات نصية قابلة للتليين.

بهذا المعنى،يروي لنا جان-فرانسوا دانيو مغامرة الـ " لاعريضة"،وهي فكرة سمحت له في عام ١٩٨٦ بتحرير حوالي ٢٣٠ سجيناً سياسياً في بولونيا. لقد غير السفير تكتيكه ولاسيما في الإحجام عن نشر تلك العريضة، فقد ،مكتفياً بالتهديد بها، وأرسلها بما يسمى " اللارسالة" إلى السفير البولوني في باريس لكي يرسلها بدوره إلى الجنرال جاروزيلسكي.بعد مضي أسبوعين، تلقى عبر السفير البولوني لا جواباً " إيجابيا لكنه كان غامضاً". وأضاف إلى الضغوط النفسية ضغوطاً اقتصادية (معارضة إعادة جدولة الديون البولونية) بدعم أميركي.ويعلق الوزير على هذه الوسيلة البارعة بقوله :

" ما كان بوسعي أبداً الحصول على مثل هذا القرار من الجانب الفرنسي، حيث كان يمكن للإدارات كلها أن تنفر أو ترفض،،لا لسبب إلا لرغبتها ربما في استعراض قواها ".

الحالات الخطابية للنصوص الدبلوماسية



	رسمية		غير رسمية		
وحيد الجانب	متعدد الأطراف				عريضة غير منشورة
	المادة ١٠٢ أمم متحدة				لا - معلومة
	لا - معاهدة غير مسجلة				لا - طلب
		نسخ مختلفة		وثيقة غير موزعة	لا - - جواب سري
	علم			غير مصرح به	

وبعد رحلة قام بها إلى فارسوفيا وحديثه مع أمين سر اللجنة المركزية للحزب الشيوعي البولوني،انتهى به الأمر إلى تلبية رغبته وحصل على قانون يعفو عن الجميع،علماً بأنه لم يتصرف بصفته الدبلوماسية.واختتم المفاوض قوله:

لم يتحدث أحد على الإطلاق عن عريضة غير منشورة.لاشيء على الصعيد الرسمي،اللهم إلا ماورد في تقرير موجود في محفوظات الجمعية الوطنية".

[. ....]

(*) ترجمة بتصرف لأحد فصول كتاب كونستانز فيلار le discours diplomatique, منشورات l'Harmattan ,Paris ,2006

❑❑

السيميائية وقراءة النص الأدبي(*)

د. السعيد بوسقطة

تسعى هذه الدراسة إلى تحديد مصطلح السيمياء الذي عرف اضطراباً في تحديد ماهيته، كما تحاول ـ ولو بصورة جزئية ـ تلمس الأثر الألسني في الدراسة السيميائية والوقوف على الاتجاهات المختلفة لهذا العلم الذي يركز على العلامات (Les signes) مع إجراء مقاربة تطبيقية لقصيدة نشيد الجبار أو هكذا غنى بروميثيوس لأبي القاسم الشابي.

أولاً ـ إشكالية المصطلح:

يحتل المنهج السيميائي مكانة بارزة في الدراسات النقدية، وقد مثل إشكالية معقدة من حيث تحديد الماهية وضبط الإجراءات. ففي البداية، تطرح أمام القارئ ازدواجية المصطلح، فهو أمام منهجين: سيميولوجيا (sémiologie) وسيميوطيقا (sémiotique)، والمنهجان مختلفان من الناحية اللغ؟ية المصطلحاتية.

فلم هذه الازدواجية؟ وهل يعد كل واحد حقلاً معرفياً قائماً بذاته؟ ما هو موقف المنظرين من هذه الإشكالية؟ (التباعد والالتقاء).

(*) برمجت ضمن فعاليات المؤتمر القومي الأول (حول دراسة مناهج الأدب العربي في مائة عام) بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة القاهرة أيام ٢٠/ ٢٢ فيفري ٢٠٠٧ وقد تغيب الباحث لظروف قاهرة.

لقد ظهر مصطلح السيمياء في الفكر اليوناني إلى جانب النحو "gramatike"، غير أن السيميولوجيا اليونانية لم يكن هدفها إلا تصنيف علامات الفكر لتوجيهها في منطق فلسفي شامل؛ أي أنها مجرد مدلولات الفكر، وقد أختفى هذا المصطلح لمدة طويلة ليظهر مع جون لوك (John Lock) بدلالة لا تكاد تختلف عن سابقتها الأفلاطونية، ومع مطلع العشرينيات ظهر ـ كما يؤكد مارسلو داسكال (Marcello Dascal) ـ بصورة مزدوجة أو كلية بيرسية باسم "السيميوطيقا" وهو مع الفريقين ذو مصدر يوناني. ومن ثمة، فإن السيميائية هي لفظ إغريقي مركب من "séméoitke" (العلامة)، وهي بلورة "بيرس" (Peirce). وقد اتحد المصطلحان تحت اسم واحد هو السيميوطيقا بقرار اتخذته الجمعية العامة للسيميوطيقا المنعقدة بفرنسا سنة ١٩٦٩، ورغم ذلك فقد ظل اهتمام(١) بيرس في الغالب فلسفيا أكثر منه محاولة دقيقة لفهم الإشارات ودراستها باعتبارها ذات أنظمة وأنساق مضبوطة، بينما عالج سوسير موضوع السيميولوجيا من وجهة نظر لغوية لا فلسفية، وأقام علاقة وطيدة بين اللغة السيميولوجيا، فهو يرى أن(٢) "اللغة هي نظام علامات تعبر عن الأفكار".

من هنا، فإن الطروحات متباينة، فمفهوم

السيميولوجيا يرتبط أساساً بعلم اللغة أو باللسانيات، بينما يرتبط مفهوم السيميوطيقا البيرسية والسيميولوجيا السوسيرية.

فإذا كانت الظاهرة اللغوية بالنسبة إلى سوسير ليست فقط "هوية نفسية"(٣)، فهي نظرية ثنائية ترابطية: دال /مدلول، لسان/ كلام، سانكروني/ دياكروني... وعلى العكس من ذلك فالسيميوطيقا بالنسبة إلى بيرس(٤) هي اسم آخر للمنطق، فهي النظرية الضرورية تقريباً والمؤكدة للعلاقات، في حين أن السيميولوجيا بالنسبة إلى سوسير هي "جزء من علم النفس الاجتماعي وبالتالي من علم النفس العام"، وهي العلم الذي يدرس العلامات داخل الحياة الاجتماعية، فهو ينطلق في طرحه من منطلق اجتماعي باعتبار أن أي مجتمع بحاجة إلى تبادل الدلائل. أما بيرس، فقد جعل مصطلح السيميوطيقا مرادفاً للمنطق بمعناه العام، وترمي سيميوطيقاه إلى صياغة قواعد تجنب الفكر الوقوع في الخطأ، أي التمييز بين الدلائل الحقيقية والدلائل المزيفة التي ينبغي إقصاؤها، ولذلك كانت طبيعتها اجتماعية، وثقافية، وفكرية، وغيرها. وقد ارتكز طرحه على المنطق والرياضيات باعتباره عالماً رياضياً وفيلسوفاً، فهو يرى(٥) في المنطق أنه العلم الضروري لكل فكر، باعتبار أن العلامات القائمة بين الأشياء هي علامات ذات مرجعية منطقية فسيميولوجية بيرس تدرس الدلائل اللسانية وغير اللسانية في أبعادها الثلاثة المكونة للدليل اللامتناهي واللامحدود، ثلاثية العلامة المتكونة من: الموضوع، والممثل، والمؤول، وبذلك تتسم بأبعاد ثلاثة: تركيبي، ودلالي، وتداولي.

ويمكننا تحديد ذلك بالخطاطة التالية:

(صياغة الفرضيات واستنباط النتائج منها)

(تحليل مقولات وتمظهر الدليل)

الظاهراتية

الرياضيات

السيميوطيقا

وقد قسم بيرس العلامة إلى ثلاثة مستويات:

١ ـ الأيقونة (icône): وهي العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها مثل "الصورة الفوتوغرافية".

٢ ـ المؤشر (Indice): وهو العلامة التي تدل على الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع الشيء عليها في الواقع، مثل: الأعراض الطبية التي تشير إلى وجود علة المرض.

٣ ـ الرمز (symbole): وهو العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالباً ما يعتمد على التداعي (التقاليد والقوانين)، والعلاقة بين الدال والمدلول عرفية.

ويبقى التعامل مع المصطلحين (السيميولوجيا والسيميوطيقا) وتحديد أسبقية أحدهما على الآخر وطبيعة صلتهما بالألسنية تشكل اهتماماً كبيراً لدى المنظرين للمنهج السيميائي، فغريماس (Greimas) يتمسك تارة بمصطلح السيميولوجيا وأحياناً يجمع بين المصطلحين، ومع هذا فمصطلح السيميولوجيا يظل قائماً بجانب السيميوطيقا، رغم أن هذه الأخيرة أقدم من الأولى، كما سارت جوليا كريستيفا(٦) (Julia Kristéva) في السياق نفسه، حيث اعتبرت المصطلحين شيئاً واحداً، حيث "تسعى السيميولوجيا أو السيميوطيقا [...] اليوم إلى أن تنبني على أساس أنها علم العلامات".

فلا وجود لفروق جوهرية بين المصطلحين، خاصة أنهما ينحدران من حقل واحد هو علم الطب" دراسة الأعراض الطبية". فالاختلاف يقع في العناصر المكونة لبنية النص، ومن ثمة فقد شكل المصطلح أزمة على المستوى التنظيري، إذ تعددت المفاهيم وتباينت المصطلحات النظرية، مما نتج عنه فوضى واضطرابات معرفية ومفهومية في الحقل السيميائي، إذ أحصى أحد الباحثين(٧) تسعة عشر(١٩) تعريفاً للمصطلح، منها: السيميائية، السيميولوجيا، علم العلامات، الدلائلية... وتبقى هذه المفاهيم مدينة للدرس الألسني، حيث تبنت المناهج النصانية (القطب الداخلي للنص) طروحات سوسير (Saussure). فالسيميائية باتجاهاتها المختلفة هي أطروحة سوسيرية يتمظهر ذلك في اتكائها على الثنائيات الألسنية، ولا سيما "الداخل/ الخارج" وهي التي انبنى عليها منطق النقد الأدبي المعاصر. فالانتصار إلى قطب الداخل أنجزت عليه البنيوية والسيميائية والأسلوبية هذا ما يؤكد بأن السيمياء (السيميائيات) تنتمي في أصولها ومنهجيتها إلى التيارات السابقة عليها. ومنها البنيوية التي تعد هي بدورها منهجاً منتظماً لدراسة الأنظمة الإشارية، لذا يصعب التمييز بين الحقلين. فالطرح الفرنسي(٨) قد زاوج بينهما، حيث يؤكد "تيرنس هوكس" في كتابه "البنيوية والسيميولوجيا" أن حدودها (السيميوطيقا) تتطابق مع حدود البنيوية، فلا يمكن الفصل بين اهتمامات الفضاءين فصلاً جوهرياً، كما يؤكد "بول ريمان" من جهته صلتها بالألسنية البنيوية. فقد اتجهت السيميولوجيا الفرنسية إلى اللغويات الألسنية، واتخذت سوسير وجاكوبسون سادة لها، وقد مثل بارت السيميولوجيا السوسيرية خير تمثيل، غير أن التحليل سواء أكان سوسيرياً أم بارتيا أو بيرسيا ظل مرتكزاً على العلاقة بين الدال والمدلول أو المرجع (أي على مفهوم العلامة السوسيرية).

من هنا، فإن الطرح السوسيري يركز على العلاقة بين الدال والمدلول، التي يسميها بيرس(٩)" البيئة الشاملة"، بينما يسميها بارت "علاقة التكافؤ"، لا علاقة "المساواة"، أما سوسير فيركز على الوحدة الشاملة (دال + مدلول)؛ اتحاد الدال (الصورة السمعية) بمدلوله الذهني. وللتمثيل يمكننا عرض ما طرحه(١٠) بارت حول طبيعة العلامة ممثلا لها بباقة ورد:

باقة ورد ← دال، إذا كانت العاطفة هي دلالتها

دال + مدلول = علامة (باقة الورد)

إن باقة الورد بوصفها علامة تختلف كلياً عن باقة الورد بوصفها دالاً، أي بوصفها وحدة زراعية نباتية، فشأنها شأن الدال اللغوي مفرغة تماماً من الدلالة، لكنها كعلامة ممتلئة تماماً بالدلالة، وسبب شحنها بالدلالة لم يأت نتيجة وجودها الطبيعي النباتي، وإنما نتيجة مزيج من القصد البشري وطبيعة المجتمع وتقاليده وسبل الاتصال.

فبارت ظل مرتبطاً بالطرح السوسيري، غير أن ما حققه هو تحليله للفرق بين الإيحاء أو ظلال الدلالة ودلالة المعنى الحقيقي (للدلالة المجازية والدلالة العينية الحقيقية).

لقد تمكن بارت من خلال كتابه "الأساطير" من وضع نظرية تجاوز بها الطروحات اللسانية، وقد اعتبر كتابه هذا، كما أشار أحد الباحثين في الراهن(١١) "إنجيل المنهجية السيميولوجية" حيث اقترح مسميات جديدة تختلف عن المسميات الألسنية، فالعلامة السوسيرية عنده هي: الدلالة /الشكل، الدال، المدلول، لكنه ظل أسيراً للفكر الألسني في توجهه العام.

فهذا النظام الذي جاء به بارت من جديد، هو نظام في الفكر الغربي، قديم في الفكر العربي، إذ نجده عند الجرجاني في "معنى المعنى"، كما نجده في التفريق بين المجاز والكناية، ومن أمثلة ذلك "بعيدة مهوى القرط، كثير الرماد". في المستوى الأول ارتبط الدال

بمدلوله، فليس هناك ما يمنع أن تكون المرأة بعيدة مهوى القرط، كذلك ليس هناك ما يمنع أن يكون الرماد كثيراً، وهذا هو مستوى الدلالة العينية الحقيقية، لكن ما أن تتحول دلالة كثرة الرماد أو بعد مهوى القرط إلى دال حتى يصبح هذا الدال الجديد (المكون من علاقة كاملة)، مشيراً إلى مدلول جديد نجم عن اتحاده به دلالة جديدة هي طول الجيد والكرم.

ولقد ركزت مختلف المناهج (سواء أكانت تقليدية أم حديثة) على الدلالة التي هي عند العرب نسبة بين اللفظ والمعنى، والدلالة بوجه عام هي نسبة بين الدال والمدلول؛ وهذا التعريف قد استعاره سوسير، مع استبدال "دلالة" مكان "علامة".

من هنا، فإن العرب قد اهتموا بمصطلح السيمياء قبل أن يحمل هذا الاسم، مشيرين إلى مصطلح الدلالة، وقد تحدث الباحث عبد الملك مرتاض(١٢) عن السمة وعلاقتها بالسيميائية مشيراً إلى أن العرب قد استعملوا السمة معادلاً دلالياً للمصطلح الأجنبي Signe، إذا اختلط عليهم الأمر بين: العلامة، السمة، الدليل. وقد آثر مصطلح السمة لأسباب عدة هي:

١ ـ العلامة استعملت في الفكر النحوي العربي بمعنى لاحقة تلحق فعلاً من الأفعال أو اسماً من الأسماء، وهذا يخلق اضطراباً.

٢ ـ السمة يقابلها Signe، والذي ينصرف إلى المعنى المادي.

٣ ـ إطلاق السمة على مفهوم Signe يجعلنا أمام لفظين مختلفين عند الفرنسيين هما: Signe و Marque.

وهناك تجليات سيميائية مختلفة في تراثنا النقدي ولاسيما مع الجاحظ، الذي يعد أول من استعمل الإشارة في معنى قريب من المفهوم الغربي Signe، كقول أحد الشعراء:

أشارت بطرف العين خفية أهلها إشارة محزون ولم تتكلم

فأيقنت أن الطرف قال مرحباً وأهلاً وسهلاً بالحبيب المتيّم

فالأبيات بها لغة سيميائية هدفها تبليغ عاطفة بذاتها، حيث حلت الإشارة محل اللغة الطبيعية. وخلاصة القول، فإن السيميولوجيا تعتبر علماً حديثاً بالمقارنة مع غيرها من العلوم، ويتميز هذا العلم بجملة من الخصائص، هي:

١ ـ هو منهج داخلي يتم فيه الارتكاز على داخل النص.

٢ ـ هو منهج بنيوي، فالاهتمام يكون منصباً على البنية الداخلية للنص، وهذا يعد توجهاً بنيوياً ذلك لأن الاهتمام بالبنية السطحية والعميقة هو من صميم البنيوية.

ورغم ما حققته من نتائج، فقد وجهت إليها (السيميائية) جملة من الانتقادات، حيث يرى تودوروف(١٣) (Todorov) أنها ما زالت مجموعة من الاقتراحات أكثر منها علماً أو كياناً معرفياً مؤسساً تأسيساً سليماً، أما بارت فقد اعتبر أنها ضرورية ولكنها غير كافية، بينما يعترف غريماس في سنة ١٩٧٣ بأن السيميائية قد تكون موضة ولم يستبعد أن يكفّ عنها الحديث في مدة لا تتجاوز ثلاث سنوات.

ثانياً ـ الاتجاهات السيميائية المعاصرة:

لقد تعددت اتجاهات السيميوطيقا، إلا أننا نجد تقارباً في تصنيف تلك الاتجاهات من لدن المنشغلين بالحقل السيميائي سواء أكانوا غربيين أم عرباً.

فالباحث "حنون مبارك"(١٤) يصنف الاتجاهات السيميوطيقية إلى سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة، أما محمد السرغيني فحددها في ثلاثة اتجاهات، هي: الاتجاه الأمريكي والاتجاه الفرنسي، والاتجاه الروسي، بينما جعلها البعض تدور في ثلاثة اتجاهات هي: سيمياء التواصل، وسيمياء الدلالة، وسيمياء الثقافة، وهذا التصور يقترب من تصور مارسلو داسكال الذي قسمها إلى

الاتجاهات التالية:

١ ـ الاتجاه الأمريكي (البيرسي) الذي يستخدم مصطلح السيميوطيقا (Sémiotique) قد طرحه على أساس المساواة بين السيميوطيقا والمنطق، إذ نجده يردد أن المنطق بمعناه العام ليس سوى تسمية أخرى للسيميوطيقا. وعليه، فسيميوطيقاه مبنية على الرياضيات والمنطق والظاهراتية وهي تهتم بالدلائل اللسانية وغير اللسانية، ويمكن اعتبار سيميوطيقاه سيميوطيقا الدلالة والتواصل والتمثيل المعتمدة على أبعاد ثلاثة: تركيب، ودلالي، وتداولي. وقد صنف الإشارات إلى ثلاثة أنواع بناء على العلاقة بين الدال والمدلول، ففي "الإيقونة" تكون العلاقة بين الدال والمدلول علاقة مشابهة، وفي "الرمز" تكون العلاقة اعتباطية عرفية غير معللة، فلا توجد صلة طبيعية أما مع "المؤشر" فتكون العلاقة سببية منطقية كارتباط الدخان بالنار، وقد وجه له "بنفنست" (Benveniste) نقداً يتعلق بمبالغته في تحويل كل مظاهر الوجود إلى علامات، فحتى الإنسان في نظره علامة(١٥).

٢ ـ الاتجاه الفرنسي أو السوسيري، وهو لغوي سويسري، مؤسس اللسانيات والسيميولوجيا بعد صدور كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة". لقد ارتبطت السيميائية بالطرح السوسيري الذي جعل منها علماً للعلامات، والذي بناه من منطق اجتماعي، حيث حصره في دراسة الدلائل ذات القيمة الاجتماعية، ذلك أن اللسان لا يوجد خارج الواقعة الاجتماعية(١٦)، إلا أنه ظاهرة سيميولوجية، فلا وجود لواقع تنعدم فيه الدلائل، ولا وجود لدلائل خارج الإطار الاجتماعي. وقد ركز سوسير في اتجاهه على تجاوز النظرة الكلاسيكية القائمة على ثنائية الشكل /الجوهر إلى فكرة الدليل اللساني الذي هو نتاج علاقة اعتباطية بين الدال (Signifiant) والمدلول (Signifié).

وقد جعل من سيميولوجياه إطاراً عاماً لمختلف النظم العلاماتية الثانوية، وقد انبثق عنه اتجاهان متعارضان، هما: سيميائية الدلالة وسيميائية التواصل.

أ ـ سيميائية التواصل، ويمثلها جورج مونان (Georges Mounin) وبويسانس (Buyssens) ومارتينيه (Martinet) وبريطو (Prieto) وغيرهم. وهذا الاتجاه يرى في الدليل أداة تواصلية (مقصدية إبلاغية).

ب ـ سيميائية الدلالة، ويتزعمها بارث الذي ركز في اتجاهه على منطق سوسير القائم على اعتباطية الإشارة. وقد حدد سيمياء الدلالة في كتابه "عناصر السيميولوجيا"، وهي مشتقات على شكل ثنائيات من الألسنية البنيوية، وهي: اللغة والكلام، الدال والمدلول، المركب والنظام التقرير والإيحاء..

إضافة إلى سيمياء الثقافة التي يمثلها كل من يوري لوتمان (Youri Lottman) وإيفانوف (Ivanov) وأمبرتو إيكو (Umberto Eco). سيمياء الثقافة من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقاً دلالية (الثقافة نظام رمزي)، فكل علامة سيميولوجية دلالة ثقافية. وهناك اتجاهات أخرى كالاتجاه الروسي (الشكلانيون الروس)، والاتجاه الإيطالي.

والملاحظ أن ما طرحه هذان الاتجاهان سواء أتعلق الأمر بالاهتمام بقضايا الشعرية، أو اللسانيات العامة أو النصوص السردية الحداثية ودراسة الأجناس الأدبية أو الاهتمام بالظواهر الثقافية باعتبارها موضوعات تواصلية وأنساقاً دلالية، فهي تتقاطع مع الاتجاهات الأخرى في الكثير من الطروحات.

وختاماً، نرى أن تعدد هذه الاتجاهات يعود في الأساس لاختلاف في الروافد والمنطلقات، غير أن المسعى النهائي لهذه المناهج هو سبر أغوار النص والكشف عن مكونات أبنيته المختلفة.

ثالثاً ـ مقاربة القصيدة (نشيد الجبار أو هكذا غني بروميثيوس) مقاربة سيميائية لتفكيك بنيتها للوقوف على شبكتها اللغوية.

١ ـ سيميائية العنوان:

إن أول ما يستوقفنا عند قراءتنا للقصيدة هو عنوانها، وما يتوفر عليه من طاقات إيحائية تعبيرية كامنة، فالعنوان يمثل مفتاحاً أوليا أو بؤرة تتوالد وتتنامى إلى أن تكشف عن مكنوناتها التي تثير عدداً من التأويلات على مستوى البنية العميقة، لقد ألقى العنوان بظلاله الصورية والدلالية على القصيدة كلها.

إن العنوان أو علم العنونة (La titrologie)(١٧) قد غدا في المقاربات السيميائية الحديثة أساساً مهماً وأداة إجرائية في تأويل النص وقيمه الدلالية، وذلك بالبحث عن الوظيفة العلائقية (La function relationnellr) بين العنوان ومتن النص. فالعناوين ذات وظائف رمزية مشفرة بنظام علاماتي دال على عالم من الإحالات، تربطها علاقة جدلية بالنصوص. فالعلاقة بين العنوان والنص كعلاقة الابن بأبيه، أو علاقة الرأس بالجسد.

فعنوان قصيدة "نشيد الجبار، أو "هكذا غنى بروميثيوس" مكون من جزأين متتاليين: الأصل ويتمثل في "نشيد الجبار"، والثانوي يتمثل في "هكذا غنى بروميثيوس".

فمن خلال العنوان، يحاول الشابي أن يعادل بين نفسه وبين بروميثيوس، وهذا ما يجعل العنوان يمارس سلطته على المتلقي، كما أضفى على النص نوعاً من الأساطير، حيث جاء محملاً بطاقات وحمولات أسطورية ورمزية عالية، جعلته يختزل القصيدة كلها.

فشخصية "بروميثيوس" تمكن المتلقي من تحديد الإطار العام الذي ينضوي تحته النص فالقصيدة جاءت مفسرة وشارحة للعنوان، غير أن أسطوريتها ظلت حبيسة عنوانها فقط ولا أثر لها في النص، لا من حيث هي قصة ولا من حيث هي بناء أسطوري، فقد ظلت شخصية بروميثيوس خارج نطاق القصيدة ولم تؤثر في مسارها.

٢ ـ البنية الأسطورية:

إن القصيدة قد خلقت أسطوريتها من خلال رمز بروميثيوس الذي وظفه الشاعر ليعبر عن معاناته أو بالأحرى عن الموقف الجنائزي الذي يعيش فيه، فمضمون الأسطورة يكاد يكون قد تجلى بوضوح في مطلع النص:

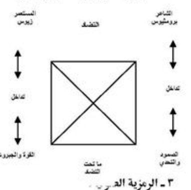
سأعيش رغم الداء والأعداء

كالنسر فوق القمة الشماء

الشطر الأول يمثل "إيقونة النص" أو العلامة الدالة فيه، فقد جعل الشاعر من هذه الأسطورة متنفساً له، كما أراد من خلالها أن يقيم تعادلاً بينه وبين بروميثيوس، لما عاناه هذا الأخير من قبل الإله "زيوس".

لقد دار الصراع في النص بين طرفين متناقضين، فالطرف الأول يمثله كل من الشاعر وبروميثيوس، وهما رمزان للتحدي والصمود، أما الطرف الثاني فيمثله كل من المستعمر وزيوس وهما رمزان للقوة والجبروت.

لعل المربع السيميائي التالي يوضح ذلك:



٣ ـ الرمزية العـ

إن القيمة التعبيرية للصوت قد أخذت

اهتمام الباحثين انطلاقاً من وجهة نظر قائله: إن اللغة تملك تعبيراً ذاتياً، فالأصوات لها تعبيرية جمالية إذا حققت التراكم أكثر من غيرها في أجزاء النص الشعري، وهي التي تعطيه التفاعل الحاصل بين الصوت والمعنى، غير أن السياق العام والخاص هما اللذان يعطيان معنى الحرف.

سنركز في هذه المقاربة على الحروف المهيمنة في القصيدة، والتي ستساعدنا في الولوج إلى عالمها وسبر أغوارها.

نلاحظ في القصيدة هيمنة الحروف الحلقية، وهي (ع، غ، خ، هـ، ح).

فأبيات القصيدة (٣٧) تضم ٢٤٥ حرفاً حلقياً، وهذه تحمل دلالات حزن الشاعر نتيجة الواقع المأساوي لشعبه، ويمكننا التمثيل بحرف الهمزة، الذي شكل بؤرة تلك الحروف إذ حاز على أكبر نسبة، ولاسيما في المقطع الأول الذي وردت فيه ١٣٤ مرة متتابعة، ويدل هذا التتابع على التألم والمعاناة، وقد أكدت المعاجم دلالات الحروف(١٨). كما هيمنت الحروف الشفوية (ب، ف، م) حيث ورد ١٨٣ حرفاً، وهي تدل على طفولة الشاعر وعجزه أمام مصائب الدهر، إضافة إلى كثرة حركة الكسرة التي تدل على انكسار نفسية الشاعر وإحباطه. وبعملية إحصائية نلاحظ أن السمات الدالة على الحركة والهيمنة على النص، لأن ذات الشاعر تعيش صراعاً حاداً، فهي كلمة تبحث عن الانعتاق والحرية، تبحث عن المستقبل، فحتى زمن النص يتحرك في هذا المجال فالأفعال بأنواعها المختلفة ذات إشارات مستقبلية، حتى الماضية منها والواقعة في فعل الشرط أو جوابه أصبحت تفيد المستقبل.

تمثيل:

١ ـ الأفعال المضارعة (ـ ١ ـ ٣٧):

أعيش، أرنو، أشدو، أرتوي...

٢ ـ أفعال الأمر:

اهدم، املأ، أنثر، أرموا...

٣ ـ الأفعال الماضية:

خمدت، عاش، تمردت...

بينما نجد أن الأفعال الماضية الخالصة قليلة: تجشموا، رأوا، وجدوا، مضوا... إضافة إلى إشارات حرة، وهي عبارة عن الأسماء المشتقة التي تحمل الدلالة على الحدث، وتدل على التجدد (المشتقات الصريحة)، مثل: هائناً، حالماً، متوهجاً، مترنماً...

والملاحظ من خلال الجدول أن زمن القصيدة مستقبلي، فقد تجاوزت الحاضر، كما كادت القصيدة أن تغيب الإشارات الدالة على الماضي، وهذا يدل على أن الشاعر قد سئم منه ويسعى نحو التغير والتجدّد.

لقد استهل الشاعر نصه ببيت دال على المستقبل:

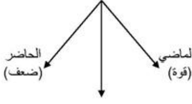
سأعيش رغم الداء والأعداء

كالنسر فوق القمة الشماء

فالقصيدة ابتدأت بفعل مضارع مقرون بحرف السين، وهو حرف تنفيس يفيد المستقبل، حيث تحول مضمون الفعل بعد اقترانه بالسين، وهذا المطلع جاء دالاً على مقصدية الشاعر التي تبرز التحدي والصمود في وجه الأعداء. والقصيدة رغم أتكائها على النظرة المستقبلية، فإنها تكشف عن ذات الشاعر التي تعيش صراعاً حاداً بين الماضي والحاضر:

ولعل المخطط التالي يوضح ذلك:

العرب



المستقبل

الأمل المنتظر

وهناك الكثير من السمات الدلالية في النص تشير إلى الصراع بين الواقع والأمل، وهي تعبر عن صور درامية تكشف عن هروب الذات من واقعها، من خلال الصمود والبحث عن البديل.

٤ ـ البنية المعجمية:

إن المستوى المعجمي، كما يرى "يوري لوتمان"(١٩) هو الأساس الذي يبنى عليه النص، ويكون هذا المعجم منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها.

فالقصيدة "نشيد الجبار..." تتوزع عناصر معجمها بحسب توزع الحدث الشعري المتكون من محاور رئيسة (الصمود والتحدي، الأمل المنشود، الموت والشقاء). فهي تتوزع بين الواقع والأمل، وهي في مجملها تحمل دلالات اقتضاها المقام الذي يجسد قوة التلاحم بين الذات والموقف الشعري.

فكلمة "الجبار" تعني القوة والكبرياء والعظمة والصمود، بينما ترمز كلمة الفجر إلى النور والتعطش إلى الحرية والانعتاق والخير عموماً. والشيء نفسه بالنسبة لمعجم الأفعال، فالعناصر التي تشكل الأفعال تجمع دلالاتها حول محور التحدي والصمود والأمل. فالفعل "سأعيش" يوحي بيقين الشاعر في نجاح مواجهته للأعداء، خاصة وأن الفعل قد أتبع بلفظ "رغم"... أما الفعل "أشدو" فيدل على الأمل في زوال العبودية وانبثاق الفجر والحياة الحرة.

كما نجد الكثير من الإشارات (أسماء) قد خرجت عن دلالاتها العرفية التقليدية، مثل: "الشمس، الأمطار، العواطف، الأشواك..."، لتكسب دلالات جمالية أخرى منحها إياها السياق العام للنص، فجاءت في مجملها دالة على معاني التحدي والصمود، وهذا ما يجعل النص عبارة عن صراع بين الحياة والموت، أو بين الوجود واللاوجود.

وختاماً، فإن النص الأدبي يعد ملتقى تأويلات وأشكال من الفهم يطرحها القارئ بغية الكشف عن المعنى ومعنى المعنى، ذلك لأنه (النص) على حد تعبير أحد الباحثين(٢٠) بنية متحولة موضوعة في مفترق الدلالات مفتوحة على المعاني...

وقد ظل النص مجالاً للانتهاك ونسيجاً لا نهاية له من تقاطعات القوى الفاعلة داخلية كانت أم خارجية، وهو ملتقى لعدد من المكونات، لذا فمحاورته قد خلقت جدلاً واسعاً لدى القراء في كيفية القبض على مكنونه وفك مغاليقه.

ملحق يضم المقطع الأول من القصيدة

١ ـ سأعيش رغم الداء والأعداء
كالنسر فوق القمة الشماء

٢ ـ أرنو إلى الشمس المضيئة
بالسحب والأمطار والأنواء

٣ ـ لا ألمح الظل الكئيب ولا أرى
ما في قرار الهوة السوداء

٤ ـ وأسير في دنيا المشاعر
غرراً وتلك طبيعة الشعراء

٥ ـ أشدو بموسيقى الحياة
وأذيب روح الكون في إنشائي

٦ ـ وأصيح للصوت الإلهي الذي
يحيي بقلبي ميت الأصداء

منشورات كلية الآداب منوبة ١٩٩٢.

الهوامش

١ ـ الكتب:

١ ـ محمد مفتاح، سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية، ط١، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، (د. ت).

٢ ـ محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا، ١٩٩٦.

٣ ـ ميجان الرويلي وأسعد اليازجي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ٢٠٠٢.

٤ ـ مارسلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة مجموعة من الباحثين، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، وديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ١٩٨٧.

٢ ـ الدوريات:

١ ـ تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها ـ جامعة وهران (الجزائر)، العدد ٢، يونيو ١٩٩٣.

٢ ـ مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء العربي، بيروت، صيف ١٩٨٨.

٣ ـ جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة العرب والفكر العالمي، المجلد ١٥، العدد ٣٠، يناير/ مارس ١٩٩٧.

٤ ـ عبد الجليل منقور، مقاربة سيميائية لنص شعري قصيدة خائفة لنازك الملائكة، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب دمشق، عدد ٣٨٢، شباط ٢٠٠٢.

٣ ـ الملتقيات:

١ ـ الملتقى الثاني السيميائية والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة ـ الجزائر، ٢٠٠٢.

٢ ـ صناعة المعنى وتأويل النص: أعمال الندوة التي نظمها قسم اللغة العربية / جامعة تونس. أيام ٢٤/ ٢٧ أفريل ١٩٩١. المجلد ـ ٨ ـ

الحواشي:

١ ـ محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا، ١٩٩٦، ص ١١.

٢ ـ المرجع نفسه، ص ١٢.

٣ ـ مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء العربي، بيروت، صيف ١٩٨٨، ص ١١٤.

٤ ـ الملتقى الثاني السيميائية والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة ـ الجزائر، ٢٠٠٢.

٥ ـ جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة العرب والفكر العالمي، المجلد ١٥، العدد ٣٠، يناير/ مارس ١٩٩٧، ص ٨٥.

٦ ـ تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها ـ جامعة وهران (الجزائر)، العدد ٢، يونيو ١٩٩٣، ص ١٦.

٧ ـ محاضرات الملتقى الوطني السيميائية والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة ـ الجزائر، ص ١٩٤.

٨ ـ ميجان الرويلي وأسعد اليازجي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ٢٠٠٢، ص ١٧٨.

٩ ـ المرجع نفسه، ص ١٨١.

١٠ ـ المرجع نفسه، ص ١٨٢.

١١ ـ الملتقى الثاني السيميائية والنص الأدبي، مرجع سابق، ص ١٩٨.

١٢ ـ تجليات الحداثة، مرجع سابق، ص ١٩ ـ ٢٠.

١٣ ـ الملتقى الثاني السيميائية والنص الأدبي، مرجع سابق، ص ٢٠٧.

١٤ ـ مجلة عالم الفكر، المجلد ١٥، العدد ٣ يناير ١٩٩٧، ص ٨٣.

١٥ ـ المرجع نفسه، ص ٨٧.

١٦ ـ مارسلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة مجموعة من الباحثين، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،

وديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ١٩٨٧، ص ٢٥.

١٧ ـ عبد الجليل منقور، مقاربة سيميائية لنص شعري قصيدة خائفة لنازك الملائكة، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب دمشق، عدد ٣٨٢، شباط ٢٠٠٢، ص ١٠.

١٨ ـ (أ و هـ) وما شاكلها تعني الحزن وتعني هاهيت (زجرت الإبل) وتعني عاعى بالغنم (زجرها). وتعني حاحا (زجر).

١٩ ـ محمد مفتاح، سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية، ط١، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، (د. ت)، ص ٤٢.

٢٠ ـ صناعة المعنى وتأويل النص: أعمال الندوة التي نظمها قسم اللغة العربية /جامعة تونس. أيام ٢٤/ ٢٧ أفريل ١٩٩١. المجلد ـ ٨ ـ منشورات كلية الآداب منوبة ١٩٩٢ ص: ٣٥٨.

❑❑

سيميائيات الألفة

د. خالد حسين

السِّيمْيَاء بِحَسَبِ خزائنِ المعرفةِ هي: الاندفاعُ بِالأشياءِ والظّواهرِ لِتتجلّى «علاماتٍ مُشَفَّرَةً» قابلةً للاستقصاء والاستبصار، وهي بالتّالي تتنزّل في موقع علم تشفيرِ العلاماتِ على مستوى الكتابة، ونظيره علم فكّ التّشفير على مستوى القراءةِ والتّأويل، ولذلكَ ستتبع القراءةُ الرّاهنةُ مسالكَ علم السِّيمْيَاء في تتبّع تصاريف سيميائيات الألفةِ علاماتٍ وعلاقاتٍ مع المكانِ والصّداقة والأنس والحبّ:

تحفرُ «الألفةُ»، بوصفها دالاً ومدلولاً، كينونتَها في أرْضِ اللّغةِ، وكينونتُها ليستْ سوى دلالاتِها الطّامحةِ في أنْ تكونَ «الألفةُ» كائناً لغوياً يَهْمِسُ بدلالاتٍ: الجمع والتّلاقي واللّزوم والتّواصل والعَهْدِ والحَنين، وبكلمةٍ أخرى تشْهَقُ «الألفةُ» بالإيناس والقُرْب والتّداخُل، فالألفةُ هي فضاءُ الأمانِ، بمنأى عن العُزلةَ والفَزَع والرّعبِ؛ فالألفةُ تنبثقُ من حضور الآخر ومعه، دالٌّ يُنْجِزُ مدلولَهُ بامتداد الطّرفينِ نحو بعضهما البعض: فلا ألفَةَ للذّاتِ مع ذاتِها أو الشّيءَ مع نفسه، فالألفةُ أن تكونَ مع الآخر، أن يكونَ معك الآخرُ، أن تكون مَعَهُ دون أن تكونَ بِحوزتِهِ أو أن يكون بحوزتِكَ إذا عكسنا الحدَّ، وبصياغةٍ هيدغرية تَغدو «الألفةَ» تحويلاً مكثّفاً للوجود ـ في/ ومع ـ العالَم. وفي الأحوال كافةً: فالألفة هي خروجُ الذاتَ من ذاتِها، من عتمتِهَا، من جحيم عزلَتِهَا، من جنونِهَا والشّيء من دائرته، من صمتَه الأبدي، من عُجْمَتِهِ، للالتقاء في فضاء الحميميةِ، من حيثُ إنّ الحميميةَ هي احتفاءُ الآخر بـ«الذاتَ» علي «حدٍّ» لاينتمي لكليهما؛ ومتى ما انتمى الحدُّ انهارتِ الألفةُ، وجفّتِ الحميميةُ؛ لأنّ الحميميةَ هي اختراقُ الآخر لنا، واختراقُنا له، ومن ثَمَّ التّآلف في «موضع» لا يعترف بالملكيةَ، فهي اللاانتماء مكانياً، ومن هنا فالألفةُ هي تخارجٌ بلغةَ الحكمةَ، وفي التّخارج انقذاف للأنا من العزلة نحو العالَم، نحو الآخر، استئصالٌ للوحشةَ التي تربضُ على حافاتِ الوحدة ؛ ولهذا تأتي الألفةُ موقوتةً بالحميميةَ، لأنّ في الحميميةِ قتلٌ للمسافةِ، حيث لا ألفةَ بحضور المسافةِ، لكونها تتلاشي بوجود البعد، تكفُّ أن تكونَ حضوراً، كينونةً، حدثاً، اقتراباً، جمعاً، ائتلافاً، لا ألفةَ بحضور المسافةِ، أو لا مسافة بحضور الألفةِ، عداءٌ مستحكمٌ، صدعٌ، هاويةٌ، ثغرةٌ بين الطّرفين، الألفةُ هي القربُ متفجّراً بغبطةِ الحميميةِ، والمسافةُ هي البعدُ احتفالاً بالوحشةَ، ذلك أنّ الوحشةَ سليلةُ الفراغ، وكمينُ المسافةِ في الإيقاع بالألفةَ، ذلك الحليف العتيد للقرب: أن تكونَ ثمّةَ مسافةٌ، فالأمر لايعني سوى أن يكون الكائن/الشيء مشغولاً بتأويل الوحشة موتاً، حيث دالُّ الألفةِ ما ينفكُّ رهينَ الغياب؛ مقيّداً إلى الخفاء؛ فحضورُ الألفةِ مرهونٌ بغياب الوحشةَ، بل لا ألفةَ دون وحشةٍ، فالوحشةُ حتى في غيابها ماثلةٌ في كينونةِ الألفةَ، لايمكن للألفة أن تؤسسَ كينونتَها

بمعزلٍ عن الوحشة، فهي ملوَّثة به، ذلك أنَّ الوحشةَ عتبةٌ لابدَّ للكائن/ الشيء أن يَطأها، أن يَمكثَ فيها، أن يَخوضَها ويتجاوزَها حتى تَنبجسَ الألفةُ، فهي العَلامةُ التي ترسمُ الطريقَ إلى فضاء الألفة، الممرَّ إلى العالم وقد تَسمْطقَ، تشقّرَ بألفةِ المعنى، أي تألقَ، وغدا في كنفِ الكينونة كائناً سيميائياً برسم التَّعايش والتَّحاور. ولكن ماذا بشأن كائنات الألفة ؟:

المكانُ ذلكَ الكائنُ السِّيميائيُّ بامتياز، ذلكَ الفضاءُ الذي تنمو فيه الألفةُ؛ لتتلوَ الوحشة إقامةً، من حيثُ إنَّ الوحشةَ خليقةٌ بالمكانِ في وجوده، فهو الذي يَستحوذُ على هذه السِّمةِ؛ فالمكانُ مُوحِشٌ أصلاً، تَنهبُهُ كائناتُ الصَّمتَ، ولهذا لابدَّ من ترويض كائن الوحشةَ فيه، لابدَّ من تأليفه، وتَدبّر شؤون الفراغ فيه، ليكون المكانُ أليفاً، مهيئاً لاستقبال الكينونةَ،، فصيرورة المكان وصيرورته هو انتقاله من دالِّ الوحشة إلى دالِّ الألفة، إذ تشرع الألفةُ بالحضور في البرهةَ التي ينزلقُ فيها الكائنُ إلى العالم حيثُ يحتفي بــهِ المكانُ، وقد باتَ يحتضن الكائنَ، ليودعَهُ سـرَّ الألفةَ الأبديِّ، مكانٍ وكائن، كائن ومكان، ائتلاف وتتفجر الألفةُ: هكذا لا تكون الألفةُ إلا بامتداد الذاتَ نحو المكانِ والمكانِ نحو الذاتِ، سُكنى مُتبادلة، ليبدأ من ثمَّ العشقُ الأبديُّ بين المكانِ والكائن، لأن العشقَ هو ذروة الألفةِ، وبذلك يغدو المكانِ سـرَّ الكائن في كونه كائناً، والكائن سِـرَّ المكانِ في كونه مكاناً، حيثُ ينحفر كلٌّ منهما بالآخر: هكذا يصبح مكانُ الطفولة فضاءَ الألفةَ الأولى، القوةَ التي ما تنفكُّ تَمدُّ الكائنِ بأطيافِ الأحلام والصور والأوهام والمتخيّلات، المكانِ البؤرةَ الذي لا مفرَّ من العودةَ إليه واقعاً أو تخيُّلاً، لتسكنه الألفةَ من جديدٍ، فسرُّ العلاقةَ بين الكائن والمكانِ تكمن في هذه الألفةَ التي ما تبرح تَحضرُ وتَغيبُ، إذ بين الرحيل عن المكانِ والحضور إليه تتجدّد الألفةُ ذاتها:

وطولُ مُقام المرء في الحي مُخْلِقٌ
لديباجتَيه فاغترِبْ تتجــدَّدِ

بيد أن الشغفَ هو للمكان الأول، شغف للسرِّ الذي لايمكن أن يتكشّف، للمكان حيث الأنــثى ــ الأمُّ، فالألفةَ هي امتداد الأم جسداً، كلاماً، في تفاصيل المكان وتضاريسه، كما لو أنَّ ألـفةَ المكان لا تحدث إلا بحضور الأنثى ــ الأم، مع إبقاء العلامة الأخيرة تحت تهديد الشطب، أي بحضور الأنثى بالمطلقَ، ومن هنا، الخاصيةِ الأنثويةَ التي اشترطها محي الدين بن عربي للمكان كيما يكون مكاناً: [المكان الذي لايؤنّث لايعوّل عليه]، فألفتــهُ المكان مرهونةٌ بأنثويته، مشروطةٌ بفتنة الأنـثى، كما لو أنَّ ألفةَ المكان ليس إلا تلغيمه بالفتنة، ولذا لا غرابةَ البتةَ حين تتبدّى طاقة المكان الأنطولوجية في أسْرِ الكائن، حيثُ للمكان المُجتاح بالفتنـة غوايةٌ وأيُّ غوايةٍ في استدعاء الكائن من المسافة، لإعادةَ الروح للمكان، لتجديد ألفتـه، وتجديد الوجود في العالم ومعه. إنَّ المكانَ الأليفَ يذكّرنا به، ينادنيا، يسكن كلامنا، أحلامنا، كما لو أنه قلقَ من مصير الألفةَ في حال غيابنا، ولهذا يتلألأ ذات برهةَ:

«في رقة هادئةٍ تلمع أطرافُ السهول الرّمادية

وقرب التلال المغطاة بألسنة الغروب النضرة،

القرى المسكينةَ، للبرد تهيّىء بيوتها الواطئة.

ياللبهجة، يا للتردد، ياللحنان الخائف.

آهِ ياعمل الريف الحزين.

ثمةَ من يحبس دموعه حين تعتم

فترجع الحماماتُ إلى مربعات حنينها،

ويلتمُّ الدَّجاجُ على السّور الطِّيني القديم.

هناك في حقولٍ بعيدة، تسودُّ وتيبسُ

أغصان شجيرات القطن،

تنكمش أوراقها الخضر وتحمرُّ أطرافها؛

تهتزُّ وتهتزُّ في رياح المساءات الصامتة.»(١).

يتكلم الشّعر هنا باسم الألفة، فالعلاماتُ الشعرية ملغّمة بها، إذ ينجح الشعرُ بفرادةٍ في اقتناص هذه العلاقة السّرية بين الباثّ/ الشاعر والمكان، وليست هذه العلاقة إلا بَهاءَ الألفة وقد تَختَّر مشعّاً في علامات اللغة، اللغة التي لاتكتفي، هنا، بوظيفَتِها الإحالية فحسب، وإنما تتجاوزها إلى الإمساك بكينونة المكان، أي بعلاقته الأليفة بالكائن وقد أشرف على فصل الشتاء: هكذا البيوت تلتمُّ على كائناتها: الإنسان، الحمام، الدجاج، حيث ينتقل المكان من وجوده الفيزيائي المحض إلى وجوده الأنطولوجي حيث يغدو المكان والكائن جسداً واحداً، فالألفة هي هذا التماهي بينهما، الذي يتبدّى من خلال انكماش الكائن نحو مكانه/ بيته، ذلك أنّ البيتَ (القرى، مربعات الحنين، السور الطيني) يمثّل بؤرة الألفة في علاقة الكائن بالمكان، إذ البيتُ، من حيث هو دالٌّ سميو ــ ثقافي، يرسم شبكةً من الدّلالات الثقافية: الراحة، الاطمئنان، الدفء، الحماية، الوقاية، الحبّ، دلالات ما هي إلا مؤشراتٌ على كثافة الألفة التي تَمنحُ للمكان معناه، وتُخرجُهُ من وحشته الضالة، فالمكان في ألفتِهِ تَمثيلٌ للانسجام بين الكينونة والفضاء.

لكن ماذا عن الأنس؟ إنّ السيمياء قائمة على إدامة النظر في العلاقاتِ التي تَربطُ بين العَلامات؛ فالتأمّلُ في ألفةِ المكان أو المكان وقد غدا سكنى للألفة، لابُدَّ وأن يقودَ المتأمّل إلى شؤون «الأنس»، فالأنس من تَجلياتَ المكان الأليف، بل الأنس هو الألفةُ وقد تَشخّصت في علاقة الذات بالآخر كائناً وشيئاً في فضاء المكان، فالمكان الذي لايُؤنِسُ ليس بمكان؛ لكونه، في هذه الحال، يفتقد إلى حضور الآخر، وبالتالي تنقصُهُ الألفةُ، فألفةُ المكان تَعني ببساطة متناهية حضور الأنيس، أي اتساعه للآخر بالحضور للاستئناس بـ/ ومع الذّات؛ كما لو أنّ لا ألفةَ في غياب الأنس أصلاً، فالأنسُ دالّة مركزية من دلالات الألفة المتعددة؛ فالألفةُ من الائتلاف أي انضمام شيء إلى شيء، وكذا الأنسُ يتطلّبُ انضمام الذّات إلى الآخر والالتئام معه. ومن جهة أخرى يراكم المعجم حزمةً من الدلالات في فضاء «الأنس» حيث ينزلق دالُّ الأنس في حركة متشعبة محيلاً المتأمل إلى: الإنسان، الناس، خلاف الوحشة، الطمأنينة، الإبصار، السرور، النار،... إلخ وهي كلُّها مؤشرات دلالية تشبكُ الكائنَ بالكائن وبالشيء في المكان من خلال الأنس، أي مطاردة الوحشة: «الأنس: ضدُّ الوحشة»، والأنس لايتحقّقَ إلا من خلال الأنيس، أي عبر حضور الآخر الذي يمضي بالوَحْشَةِ عن المكان، ويلغّمُهُ بالألفة.

إنّ «الأنس» يعني أن يتفتّح المكانُ ألفةً بحضور الآخر، في تَحدٍّ لإنذارات الوحشة بالانبثاق؛ لأنّ «الأنسة روحٌ للقلوب، وأنّ الوحشة روعٌ عليها»(٢) ، ومن هنا؛ فإنّ سيمياءَ الأنس تقوم أساساً على الجذب بين الذاتَ والآخر، فحضور الآخر هو الذي يشقّ للألفة ثغرة للحدوث، لكي ينموَ الإيناسُ ؛ إذ بحضور الآخر يبدأ الأنس. لكن ماذا لو كان هذا الأنس هو أنسُ الصّداقة ؟ وهنا لسيمياء الأنس أن تجد طرائق لرصد مضاعفةٍ في دلالات الأنس من حيث قوةُ المودةِ وعنفها: «إذ ماتَ لي صديقٌ سقطَ عضوٌ مني/ الصّداقة والصّديق»، هكذا بموت الصديق يتعرض الأنس للطّيّ؛ لتختفي الألفة، وتَحضر الوَحْشَةُ على نحوٍ أرعن، فالموتَ هو انقطاعُ الأنس وشرخٌ حادٌ في مدار التواصل، ومن هنا، الفزع الذي يتملكُ الكائنَ الإنسانيَّ في تَجربة الموت، لأنّ الكائن لايمكن له أن يخوض تَجربة الموت إلا خلال تَجربة موت الآخر، الآخر الذي يرتبط بحضوره حدثُ الأنس، فموتُ الصّديق تَهديدٌ لي، علامةٌ تنذرني، تنذر جسدي بالسقوط في عتمة الموت، ولذلك ليس موتُ الصديق سوى موتي أنا، وإنما برسم التأجيل. هكذا يحدثُ الموتُ انعطافاً حاداً في دوام سيمياء الأنس حيث القرب وحيث الجوار ومتعة المجالسة يستحيلُ بعداً وأثراً وكمداً؛ ليبدأ سيمياء الموت بمُراكمةِ الفجوات والانقطاعات والوحدة، لهذا ينتقل السومريُّ ــ كلكامش من فضاء الأنس إلى

فضاء العزلة واليأس بموت أنيسه أنكيدو:

«من أجل أنكيدو، خله وصديقه

بكى جلجامش بكاءً مراً

وهامَ على وجههِ في الصّحارى(وصار يناجي نفسه):

إذا ما متُّ أفلا يكونُ مصيري مثل مصير أنكيدو.

لقد كلَّ الحزن والأسى بجسمي

خفتُ من الموت، وها أنا أهيمُ في البوادي»(٣)

فالموت بكل صلافة يُنهي لذة التّواصل، ويمضي بالأنس عتمةً أبديةً حيث سلطان الصّمت وحده الذي يتولّى إدراة شؤون الظلام.

والأنس يحيلنا على «الإبصار»، كذلك، بل إنّ أصلَ الإنس والأنس والإنسان من الإيناس وهو الإبصار، ولهذا ارتبط الأنس بالبصر، وحقل الصّداقة يفور بهذه العلاقة بين الأنس والبصر:«أشتهي ـ يقول صديق لصديقه ـ أن أشتريَ داراً في جوارك حتى ألقاكَ كل وقتٍ، [ردّ الآخر]: المودة التي يفسدها تَراخي اللقاء مدخولةٌ»(٤) ، هكذا؛ فالصداقة تكون بإدامة الأنس رؤيةً عبر المساكنة جواراً إلى الصديق، فالجوار/ القرب سوف يضمن وقاية الأنس من طيّات البعد الذي يؤسّس للنسيان والتراخي، فالقرب هو الذي يمنحُ الأنسَ، لأنّ الأنس يكون بالقرب، فأن تكون قريباً مني، يعني أن تكون أنيساً، يعني أن تكون صديقاً، فالأنس هو متعة الجوار والجلوس بالقرب من الصّديق، ومن هنا، كان مشاقّ البحثُ عن الأنس والتآلف عبر السّفر للوقوع على صديق:«قيل لفيلسوف: من أطول الناس سفراً ؟ قال: من سافر في طلب صديق»(٥) ، فالسفر هنا ليس إلا البحثُ عن الصديق للإمساك بالأنس، ففي وجود الصديق تكمن لذة الأنس، فالأنس أن تَسكن الصديق ويسكن إليك الصديق الذي «ليس إلا إنسان هو أنت إلا أنه بالشخص غيرك» كما قال أرسطو.

والآن ما شأنُ الحبِّ بالألفة؟ أو ما شأن الألفة بالحبِّ؟

الألفةُ هي الاجتماع والإلتئام والصّداقة والمؤانسة، وهي كذلك الحبُ: ألِفَ الشيءَ أنسهُ وأحبَّهُ، فهو ألِفٌ والجمع ألاف. في هذهِ الانعطافة الدّلاليةِ يقتنصُ ابن حزم الأندلسيُ عنواناً أثيراً لمصنفه في الحب:«طوق الحمامة في الألفة والألاف»، ولا يخفى علينا إدراج الحمام في العنوان، فالحمام لايحيا إلا بالأنس والألفة فهو لاينفكُّ عن تأسيس العشق في فضاءاته، بل هو كائن الألفة بامتياز؛ فالحبّ بمراتبه سليلُ الألفةِ وعلامةُ الأنس حيث تغور المسافةُ والوَحْشَةُ في المكان، ولايبقى سوى بهاء الأنس وسلطانه؛ إذ الحبُّ ضيافةٌ دون اشتراطاتٍ بين المُحِبِّ والمحبوب، وذروة التّخارج عن الذات باتجاه الآخر: « ماالعشقَ ؟ فقال: تشوّقٌ إلى كمالٍ ما بحركةٍ دالةٍ على صبوةٍ ذي شكلٍ إلى شكلِهِ»(٦) ، فالشذرة، هنا تعكسُ صورةُ الذّات الخارجةُ عن عزلتها نحو الآخر، يدفعها التّشوّق لكمالِ الأنس، والكلفُ كلٌّ بمحبوبه، فالحبُ أنسٌ مخلوطٌ بجحيم التّشوق وسعير الصبوة، وتأجج الحركة لاختراق فضاء الآخر.

مع أنس الحُبِّ تغدو الذاتُ والآخرُ بمنزلة ذاتٍ واحدةٍ، ولكن تحت تسميةٍ جديدةٍ « الذات عينها كآخر»، حيث تكفُّ «الذات» عن أن تكونَ ذاتها، والآخر أن يكون آخرَ، بنسف التطابق والتماثل، إذ تحلّ التناصية أو التذاوتية بين كائني الأنس:«وللحب علاماتٌ يقفوها الفطن، ويهتدي إليها الذكيُّ، فأولها إدمان النظر، والعين باب النفس الشارع، وهي المنقبة عن سرائرها، والمعبّرة لضمائرها، والمعربة عن بواطنها، فترى الناظر لا يطرف، ينتقل بتنقّل المحبوب، وينزوي بانزوائه، ويميل حيث مال »(٧) ، فالأنس حبّاً: تفاعلٌ بالنّظر والانتقال والميلان والإنزواء، وبتعبير آخر: الأنس حباً شيء من الكلف بالآخر، محاولة إلى الاتصال والتواصل، هدفها لزومُ الآخر ــ المحبوب، ذلك أنّ الحُبَّ ألفةٌ، وقوّةٌ تنتقل من هذا إلى

ذاك؛ لتعكس درجة الكلفِ بين العاشق والمعشوق، ومدى حضور الأُنس وقوته بينهما، ولهذا نجد كتب الحبِّ ترسم لنا تدرجاتٍ سيميائية للأنس والألفة والقرب: فللحبِّ مراتب: الهوى، العلاقة، الكلف، العشق، الشّغف، اللوعة، الجوى، والهيام...إلخ، وكلّها علاماتٌ على افتراس الآخر اشتهاءً وشغفاً؛ لأنّ العشقَ هو اشتهاءُ الآخر أنساً، فمع الشغف المؤْنس تنتحرُ المسافةُ بين العاشق والمعشوق، لتمرَّ الألفةُ في طيّة سيميائية تُسمّى الانصهار في التوحُّد، حيث ينفجر الجسدُ بالكلام:«تبدو حركةُ العناق في العشق أنها تؤدي، للحظة، حلم انصهار العاشق بالمعشوق»(٨) ، هنا يكفُّ التواصل عن طريق اللغة، إذ تغدو الأخيرة بكماء لاتُحسِنُ التعبيرَ، ولهذا يتولى الجسد/ الجسدان زمام الخطاب، وتأسيس الألفة والأنس، فالجسد يغدو مفتوناً بآخره، يستضيفه في أروقته وضفافه، كما لو أنّ العناقَ إنما هو التأكيد على الأنس، بل لنقل: إنّ الأنس مجالسةٌ وكلاماً وإشاراتٍ قد استنفدَ طاقته للتدليل على «القرب»، فلابدَّ، والحال هذه، من اللجوء إلى ضروب الحسِّ واللمْس لتأكيد الحبِّ وحضور الأنيس ــ المعشوق.

إنّ الحبّ بوصفه كائنَ الألفة المدلّل يُمَرْكِزُ الأنسَ، ويجعل الكينونة حادّةً في وجودها، ولهذا فالتّخلي عن العشق أشبه بحالة المنفى، حيث انقطاعُ التواصل بينكَ وبين الذي تحبُّ مكاناً وكائناً، ولذلك تبرز قسوةُ المنفى حيث تزدهرُ المسافةُ، وتجفُّ الألفةُ وينضب الأنس، فلا تجدُ الذاتُ لحظتئذٍ سوى أن تأكل ذاتها بفقدان الآخر ــ الأنيس.

الهوامش

(١) علي جازو: الغروب الكبير، دمشق: دار التكوين، ط١،٢٠٠٥، ص ٧٤، ٧٥.
(٢) ابن المقفع: الأدب الكبير والأدب الصغير، تحقيق: إنعام فوّال، بيروت: دار الكتاب العربي، ط١، ١٩٩٤،ص ٩٦.
(٣) طه باقر:ملحمة كلكاميش، دمشق: دار المدى، طبعة خاصة، ٢٠٠١، ص ١٣٣.
(٤) أبو حيان التوحيدي: الصداقة والصديق، تحقيق: إبراهيم الكيلاني، دمشق: دار الفكر، ط٢، ١٩٩٦، ص ٣٩.
(٥) المرجع نفسه، ص٦٨.
(٦) أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق: علي شلق، بيروت: دار المدى، ط١، ١٩٨٦، ص ٢٥٤.
(٧) ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، تحقيق: بشير محمد عيون، دمشق: مكتبة دار البيان، ط١، ٢٠٠٢،ص ٣٢.
(٨) رولان بارت:شذرات من خطاب في العشق، ترجمة: إلهام سليم حطيط وحبيب حطيط،سلسلة إبداعات عالمية، الكويت، ٢٠٠١، ص ١٠٠.

أثر سيميائية الصوت اللغوي في تشكيل الدلالة في الخطاب الشعري

بوعلي عبد الناصر

لا شك أن اللغة العربية من أدق اللغات احتفاظا بالمعاني الفطرية للأصوات، أي بحركة الإنسان الأول في الإشارة إلى المعاني، ذلك أن كثيرا من الأصوات لها دلالة في ذاتها قبل أن تقترن بغيرها من الأصوات(١) ، فمن ذلك دلالات النداء والتعجب والتأوه والأنين والإشارة والتنبيه وغير ذلك من المعاني التي تدعو إليها الحياة الفطرية الأولى(٢).

فالنداء يعتمد على أصوات الحلق المقذوفة من الجوف مطلقة في الهواء لتبلغ بالصوت أقصى ما يطيقه تدافع النفس، وكذلك الإشارة والتنبيه يتطلبان من صاحبهما إرسال الصوت خارجا من الحلق المشار إليه أو المنبه، وهكذا في أكثر الحروف المجردة، فالهمزة الممدودة هي الصدى الصوتي الذي يراد به التنبيه والإشارة والنداء. وقد اعتنى القرآن الكريم باختيار الأصوات الدقيقة المناسبة للأحوال الدلالية المختلفة لأن للأصوات والحروف حرارة وتوهجا يضيء المعنى المراد فكانت كل كلمة بما تتألف به من أصوات مناسبة لصورتها الذهنية «فما كان يستلذه السمع ويستميل النفس فحظه من الأصوات الرقة والعذوبة وما كان يخيفها ويزعجها فحظه من الأصوات الشدة وهذا التناسب الصوتي بين اللفظ والمعنى وسيلة سياقية من وسائل تنبيه مشاعر الإنسان الباطنة واستثارة المعاني النفسية المناسبة للموقف الخارجي»(٣) ، وقد ذكر سيبويه أن «المصدر الذي جاء على بناء الفعلان مثل النزوان والقفزان والنقزان يحكي زعزعة في البدن واهتزازا متصاعداً ومثله الغليان لأنه زعزعة وتحرك والغثيان لأنه جيشان النفس وثورتها، والخطران واللمعان لأنه اضطراب وتحرك واللهبان والوهجان لأنه تحرك الحر وثثوره»(٤) ، وعقد أبو الفتح عثمان بن جني في الخصائص بابا عن حكاية الأصوات لمعانيها: باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني، أورد فيه أمثلة عن تلك المصادر الرباعية التي قوبل فيها توالي حركات الأفعال بتوالي حركات المثال(٥) ، بل سجل لنا ابن جني رأي فريق من العلماء يقول إن أصل اللغات كلها إنما هو من المسموعات كدوي الريح وحنين الرعد وخرير الماء وشجيج الحمار ونعيق الغراب وصهيل الفرس، ثم ولدت اللغات عن ذلك فيما بعد(٦).

ومن الدلالات التي توحي بها الأصوات اللغوية:

١- **دلالة الفزع:** ويناسبه صوت الصاد وصوت الخاء.

ومن المواد التي استعملها القرآن الكريم في ذلك نجد الصيحة والصرخة وما اشتق منهما، كما في قوله تعالى: (وهم يصطرخون

فيها ربنا أخرجنا نعمل صالحا)(٧) أي يستغيثون بشدّة وعويل وصوت مرتفع(٨). ومنه قوله تعالى: (فإذا جاءت الصّاخّة)(٩).

٢ـ دلالة المخاصمة والعناد والأخذ والرد:

ومن الأصوات المناسبة لها صوتا السين والشين في مادة شكس، كما في قوله تعالى: (ضرب الله مثلا رجلا فيه شركاء متشاكسون)، الشركاء المتشاكسون هم العسيرون المختلفون الذين لا يتفقون. والتشاكس يفيد النزاع المستمر وعدم الاستقرار على وضع معين(١٠).

٣ـ دلالة التنغيم في الخطاب الشعري لمفدي زكرياء:

التنغيم تنوع صوتي يتراوح بين الارتفاع والانخفاض في أثناء النطق، ينظم علاقة الأصوات المتتالية في السياق فتآلف هذه المنظومة الصوتية إطارا صوتيا لأداء الجملة(١١) و يعد التنغيم ظاهرة موقعية سياقية و قرينة من قرآن التعليق اللفظية في السياق(١٢).

٤ـ دلالة الجهر والهمس:

تتفق معظم الدراسات اللغوية الصوتية القديمة والحديثة في مفهوم الجهر والهمس، فالأصوات المجهورة هي التي تهتز معها الأوتار الصوتية وهي أصوات: (ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن و ي) والأصوات المهموسة هي التي لا تهتز معها الأوتار الصوتية وهي أصوات: (ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ). وما يعنينا في هذا البحث هو التماثل الصوتي بين الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة مع بعضها البعض وهذا التماثل يحدث إيقاعًا صوتيًا في النص.

٤-١) وظيفتها الدلالية:

يسهم الجهر والهمس في تشكيل المعنى وتوضيحه وتتماشى هذه الأصوات مع الحالات الشعورية والنفسية ومع الموقف الحياتي الذي يريد الشاعر التعبير عنه، كما أن الأصوات المجهورة كثيرا ما تتوافق مع النزعة الحماسية في القصيدة، وهذا ما يلاحظ كثيرا في أشعار مفدي زكرياء الثورية مع العلم أن هذه الدلالة الصوتية لا تأتي منعزلة عن السياق، لكنها تتحقق في ضوء الموقف الاجتماعي والثقافي للنص.

٤-٢) الأصوات الانفجارية والاحتكاكية:

الأصوات الانفجارية هي تلك الأصوات التي يحبس فيها مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسًا تامًا في موضع من المواضع وينتج عن هذا الانحباس أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثًا صوتًا انفجاريًا(١٣) وهذه الأصوات هي: (ب ت د ط ض ك ق).

أما الأصوات الاحتكاكية هي التي يضيق فيها مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع بحيث يحدث الهواء في خروجه احتكاكًا مسموعًا(١٤) وهذه الأصوات هي: (ف ث ذ ظ س ز ص ش خ غ ح ع هـ).

أما وظيفة هذه الأصوات فإنها تحدث بنية إيقاعية في النص الشعري، وهذا ما يسهم في جماليات القصيدة.

وللانتهاء إلى رأي في وظيفة الجهر والهمس في الدلالة لا مناص من التعرض لنموذج من شعر مفدي زكرياء، يتحقق فيه الالتحام بين جرس هذه الأصوات بمضمون القصيدة وحالة الشاعر النفسية. فقصيدة "اقرأ كتابك"(١٥) نظمها الشاعر في زنزانة السجن –وقصائد السجن عند مفدي كثيرة– تبرز فيها الروح المتمردة لا يهمها شيء من أمرها، فليس هناك أكبر من السجن والحرمان من

الحرية والتعرض للموت في كل حين، فالشاعر يعيش هذا المشهد يوميًا في إخوانه المجاهدين. قيلت القصيدة في ظرف سياسي خاص يدعو إلى الصبر والثبات والسير قدمًا فقد مضى على اندلاع الثورة أربع سنوات وسمع بها القاصي والداني، ودخلت القضية الجزائرية المحافل الدولية، كل ذلك جعل الشاعر يقف في القصيدة موقف الاعتزاز والقوة والتحدي الصارخ يقول:

هذا(نفمبر) قم وحيِّ المدفعـــا ... واذكر جهادك والسنين الأربعـــا

واقرأ كتابك للأنام مفصـــلا ... تقرأ به الدنيا الحديث الأروعـــا

وأصدع بثورتك الزمان وأهلـــه ... واقرع بدولتك الورى والمجمعـــا

واعقد لحقك في الملاحـم نـــدوة ... يقف السلاح بها خطيبًا مصقعـــا

وقل الجزائر وأصغ إن ذكر اسمها ... تجد الجبابر ساجدين ركعـــا

إن الجزائر في الوجود رسالـــة ... الشّعبُ حرّرَ وربك وقّعـــا

إن الجزائر قطعة قدسيـــة ... في الكون لحنها الرصاص ووقعـا

وقصيدة أزلية أبياتـهـــا ... حمراء كان لها (نفمبر) مطلعـــا

نظمت قوافيها الجماجمُ في الوغـى ... وسقى النّجيع رويّها فتدفعـــا

غنّى بها حرُّ الضمير فأيقظـــت ... شعبًا إلى التحرير شمر مسرعـــا

سمع الأصم رنينها فعنا لهـــا ... ورأى بها الأعمى الطريق الأنصعا

ودرى الألى جهلوا الجزائر أنهـا ... قالت: «أريد» فصممت أن تلمعـا

ودرى الألى جحدوا والجزائر أنها ... ثارت وحكمت الدما والمدفعـــا

شقت طريق مصيرها بسلاحهـــا ... وأبت بغير المنتهى أن تقنعـــا

شعب، دعاه إلى الخلاص بُناتُـــهُ ... فانصبَّ مذ سمع الندا يتطوعـــا

نادى به جبريل في سوق الفــــدا ... فشرى وباع، بنقدها يتبرعـــا(١٦)

فموضوع القصيدة كما هو واضح هو التحدي والصمود والمواجهة القوية وليس المهادنة ولا الاستسلام للأمر الواقع طبعًا ونفسية الشاعر ثائرة، وغاضبة، وقوية وعاقدة العزم على مواصلة الجهاد، وخوض المعارك تلو المعارك. لذلك نجد القصيدة يعمها الطابع الحماسي والاندلاع الثوري، ونحن نسمعها بصوت الشاعر نحس بهدير جارف

وعواصف تعصف بما تجده أمامها فالشاعر يرفع قبضتيه ويهز ذراعيه بالقوة وتبدو على ملامحه تلك الروح الثورية التي أقسمت أن لا تراجع على القضية في النصر أو الاستشهاد.

وقد سيطرت على ألفاظها قوة جعلتها تتصف بالشدة لشد أصواتها وبالصوت القوي المسموع كدوي الرشاش وطلقات البنادق فأغلب أصوات القصيدة انفجارية: (القاف- العين- الطاء- الضاد- الدال- الباء...) وهي الأكثر ترددا في ألفاظها: (قم- المدفعا- الأربعا- اقرأ- تقرأ- الدنيا- الأروعا- اصدع- اقرع- المجمعا- اعقدْ- خطيبًا- مصقعًا- قل- الجزائر- اصغ- تجد- الجبابر- ركعا- حرّرها- وقعا- قطعة- لحنها- الرصاص- وقعا- حمراء- النجيع- تدفعا- حرٌ- شمّر- مسرعا- أريد- تلمعا- حكمت- الدما- المدفعا- شقّت- تقنعا- انصبّ- تطوعا.

واحتلت أصوات الجهر الحظ الأوفر في تركيب كلمات القصيدة ولأدلّ على ذلك حرف العين الذي اتخذه الشاعر رويًا مشبعًا (عَا) فجاء صوتها مدويًا مطلوقًا بالفتح غمر القصيدة برمتها، فكأنما الشاعر في معركة حامية الوطيس يُسمع فيها دوي المدافع وطلقات البنادق، وانفجارات القنابل وزعيق الطائرات، وكأني بالشاعر قائد المعركة يأمر ويوجه، خصوصا وأن القصيدة عمّها الأمر بوساطة أفعال الأمر: قم- حيِّ- اذكر- اقرأ- اصدع- اقرع- قل- اعقد.

وإن إنشاد هذه القصيدة بصوت الشاعر يؤكد هاته المواصفات ويعطيها جرسا عسكريا ثريا صاخبا يدفع السامع إلى استشعار القوة والثبات والتحلي بالبسالة والشجاعة وعقد العزم على السير قدما نحو النصر، وعدم التراجع مهما كان الثمن، ونحن نرى الشاعر ينشد بطريقة حماسية يتلفظ بالحروف المشددة ويضغط بقوة: (حيٍّ- السّنين- مفصّلا- الدُّنيا- السّلاح...) ثم يزيد في المدّ: (هاااذا- المدفعاا- الأربعاا- مفصلاا- الزمااان...) ويصاحب هذا الإنشاد بحركات لاشعورية ممثلة في قبضة اليد المتصلبة والتحرك بقوة، زيادة على ما وُهب من صوت جهوري، وجياش، وقوي، ومؤثر، كل ذلك يسهم في أداء وظيفة التأثير القوي والتذوق الفني والاستمتاع الجميل لدى المتلقي، ذلك ما ذكره ابن الأثير في كتابه المثل السائر من أن «الألفاظ تجري من السمع مجرى الأشخاص من البشر، فالألفاظ الجزلة تُتخيل كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرقيقة تُتخيل كأشخاص ذوي دماثة ولين أخلاق ولطافة مزاج، ولهذا ترى ألفاظ أبي تمام كأنها رجال قد ركبوا خيولهم واستلأموا سلاحهم، وتأهبوا للطرد، وترى ألفاظ البحتري كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات وقد تحلين بأصناف الحلي»(١٧). فأين ألفاظ مفدي زكرياء من هذه الأحكام، يقول يحي الشيخ فيها: «فإذا كانت ألفاظ أبي تمام تشبه رجالا بأسلحتهم على ظهور خيولهم، فإن ألفاظ مفدي زكرياء، تشبه في قوتها وشدتها الصخور الصلدة في الجبال التي يتخذها الثوار معاقل لهم، وتحكي بجلجلتها وصخبها قرقعة البنادق، وفرقعة القنابل وارتجاج الأرض»(١٨).

إن طبيعة أصوات «اقرأ كتابك» تبرز أن الشاعر كان ثائرًا متحديًا شاعرًا بالقوة أملا في النصر يحس نشوة الغلبة والتفوق لذلك تفجرت لغته ودوّتْ كلماته بموسيقى صاخبة وهو طابع يغلب على شعره، على أننا نجد في قصائد أخرى موسيقى هادئة وخافتة يغلب عليها السكون ويخفت جرسها. وذلك لغلبة الأصوات المهموسة التي لجأ إليها الشاعر للتعبير عن أحزانه وهمومه وهو في السجن يتذكر الأهل والأحباب، وتضيق به الأحوال وتتراجع نفسه إلى الوراء ويذهب عنها الهدير والقوة. يقول في قصيدة " بنت الجزائر أهوى فيك طلعتها" وهو في زنزانة العذاب رقم ٧٣ بحبس بربروس(١٩):

سيان عندي مفتوح ومنغلـــــــــــق

يا سجن، بابك، أم شدت به الحلق

أم السياط، بها الجلاد يلهبني

أم خازن النار، يكويني فأصطفق

سرّي عظيم، فلا التعذيب يسمح لي

نطقا، وربَّ ضعافٍ دون ذا نطقوا !

يا سجن، ما أنت؟ لا أخشاك تعرفني

من يحذِق البحر،لا يحدق به الغرق

إني بلوتك في ضيق، وفي سعة

وذقت كأسك، لا حقد ولا حنق

أنام ملء عيوني، غبطة ورضى

على صياصيك، لا هم ولا قلق

طوعى الكرى، وأناشيدي تهدهدني

وظلمة الليل، تغريني فانطلق

وربَّ نجوى، كدنيا الحب دافئة

قد نام عنها رقيبي، ليس يسترق

عادت بها الروح من(سلوى) معطرة

فالسجن، من ذكرى(سلوى)، كله عبق

سلوى أناديك مثلهم خطأ

لو أنهم أنصفوا، كان اسمك الرمق

يا فتنة الروح، هلا تذكرين فتى

ما ضرّه السجن إلا أنه وَمِقُ

هل تذكرين، إذا ما الحظ حالفنا

إليك أهتف يا سلوى، فنتفق؟

أم تذكرين، ولحن الموج يطربنا

إذ نفرش الرمل في الشاطئ ونعتنق؟

نسابق الشمس، نغزوها بزورقنا

فيسخر الموج منا كيف نلتحق

وتغرب الشمس، تطوي في ملاءتها

سرّين أشفق أن يُفشيهما الشّفق

سلوى، حديثك يا سلوى يباغمني

والطرف يختان، لا يدري به الحدق.(٢٠١)

موضوع هذه القصيدة هو التعبير عن حالات شعورية مؤلمة هاجت في صدر الشاعر المتواجد في غياهب السجن يعيش في ظلام الزنزانة، يتذكر الأحبة وأيام الصفاء والحرية، فتنقبض نفسه، ويحس بالغبن ويضعف فلم يجد إلا شعره يعبر به عن هذه الحالة النفسية المتدهورة.

لذلك جاءت موسيقى القصيدة هادئة حزينة اعتمدت على الأصوات المهموسة والرخوة، وجاء جرس القصيدة خافتا يناسب الحالة الشعورية للشاعر وذلك لكثرة استعمال الأصوات المهموسة نحو: السين(س)، في قوله: سيان، سجن، سياط، سر، يسمح، سبعة، كأسك، سلوى.

ـ الحاء(ح): مفتوح، الحلق، البحر، يحدق، حقد، حنق، الحب.

ـ الشين(ش) في قوله: الشفق، نشيد.

استهلال القصيدة بالإقرار تارة للتعبير

عن حالة واقعة نحو قوله:

سيان عندي مفتوح ومنغلــق

يا سجن، بابك، أم شدت به الحلــقة(٢١)

وبالاستفهامات الحائرة تارة أخرى كقوله:

أم السياط، بها الجلاد يلهبني

أم خازن النار، يكويني فأصطفــة(٢٢)

وقوله: (هل) تذكرين، (أم) تذكرين.

وبالنداء في حالات أخرى كقوله:" يا سجن"، وقوله: " سلوى أناديك".

نلاحظ كذلك هدوء وثبات القافية واستعمال القاف المهموس رويًا. كل ذلك أضفى على القصيدة طابع الهدوء والسكون والرتابة ويبلغ الهمس ذروته في قوله:

وتغرب الشمس، تطوي في ملاءتها

سرّين أشفق أن يفشيهمـا الشفَقُ.(٢٣)

حيث يتكرر حرف السين مرتين وحرف الشين أربع مرات والتاء ثلاث مرات، ثم إن لتوالي صوت الشين (أشفق، يفشيها، الشفق) دلالة التناجي والكتمان والأمر بالإخفاء، فالشاعر سرّان لا يرغب أن يفشيا.

ولا ينبغي أن تغفل طبيعة الأداء الإنشاد لمفدي زكرياء وهو يلقي قصائده إن ما يصاحب النطق اللغوي من تنغيم بصوت مخصوص عند الشاعر يؤدي إلى انطباع نفسي لدى المتلقي يسهم كثيرا في تحقيق دلالة ذات تأثير بلاغي جمالي فعال.

إن تماشي الإنشاد مع طبيعة الأصوات من جهة ومعايشة الحدث بصدق، وبلوغ المشاعر النفسية حدها يضفي على القصيدة دلالة نفسية من شأنها أن تبلغ أقصى الأثر في شعور المتلقي وتدغدغ فيه عواطفه فتنتقل التجربة من المرسل إلى المرسل إليه وعندها يحدث الاستحسان ويحصل الرضى ويطمئن المتلقي ويحظى الإبداع بالقبول وترتاح له النفس.

المراجع والهوامش:

(١) ينظر ابن جني، الخصائص ٨٤/٢.
(٢) كتاب الأمة، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطر، العدد١١١، سنة ٢٦، ص٥٨.
(٣) نفسه، ص ٨٨.
(٤) سيبويه، الكتاب، مطبعة بولاق، القاهرة ٢١٨/٢.
(٥) الخصائص، دار الهدى، بيروت، ط٢، ٢٥٢/٢.
(٦) نفسه، ٤٦/١.
(٧) فــاطــر ٣٧.
(٨) الزمخشري، الكشاف ١٠٢/٤.
(٩) عبـــس ٣٣.
(١٠) ابن منظور، اللسان (شكس).
(١١) أحمد نوازاد حسن، المنهج الوصفي في كتاب سيبويه، منشورات جامعة قار يونس ،بنغازي ،١٩٩٦، ص ٣٢٠
(١٢) د.تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء،٢٠٠١، ص ٢٢٦.
(١٣) د.كمال بشير، الأصوات العربية، ص١٠٠.
(١٤) نفســـــه، ص١١٨.
(١٥) اللهب المقدس، ص ٥٧.
(١٦) اللهب المقدس، ٥٧، ٥٨، ٥٩.
(١٧) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، نقلا عن عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص٢٠٥.
(١٨) شعر الثورة عند مفدي زكرياء، ص٣٠٨.
(١٩) اللهب المقدس، ص٢٠.
(٢٠) اللهب المقدس، ص ص٢٤- ٢٥.
(٢١) نفســـــه، ص ص٢٤- ٢٥.

(٢٢) اللهب المقدس، ص ص٢٤- ٢٥.
(٢٣) نفســـه، ص ص٢٤- ٢٥.

❑❑

مثيل... لا مثيل

عبد الحميد يونس

هو يتذكر بما يشبه الحلم أن البداية كانت في أرض المقبرة، مقبرة البلد. كما يتذكر أنه تابع شريط الأحداث التي تتالت، حدثاً.. حدثاً. وبالدقة الكافية أيضاً.

وجد نفسه واحداً من مشيعين كثر، يمشي بين حشد آدمي بخشوع رجل حكيم، يواجه إحدى حقائق الحياة الخالدة. لم يكن ليجد مانعاً أن يسرّح بخياله بين حين وحين فوق وجوه الدالفين على هون.. لكأنه يتأكد من وجود ذلك الأثر الذي تفرضه مسافات من زمن غير منظور، تفصل ما بين الجسد المحمول، والهامات التي لا تزال رصينة إلى الآن؛ هذه المسافات التي تعد قصيرة، على كل حال، لأنها لن تمتد إلى أكثر من سنوات، أو عقود قليلة في أحسن الأحوال...

ولشد ما كانت تستوقفه العبارات الهاربة، أو المخاتلة، وربما الطائشة، التي تنفلت من أفواه أصحابها في ما يشبه الوقار، أو التأسي، وهي تأخذ مساراتها العشوائية، متهادية كأوراق الخريف، فترسو على مهل باتجاه الأسفل، لتتوه فيما بين الأرجل قبل أن تجد مستقراً لها في مكان ما على وجه الأرض.. أو أنها ـ تلك العبارات ـ تصعد نحو الأعلى معلقة على أطراف الرغائب، لتشكل مظلات واهية، لا تقي ـ على الأغلب ـ لا من حر ولا تؤمن خوف.

كان يتهيأ له أنه يقرأ الكثير من تلك العبارات التي تدور، بعد أن تتحرر من رؤوس أصحابها، أو تلف، أو تتهادى... فلا يحيره هذا التلامس المر ما بين المتناقضات، بقدر ما تحيره المتناقضات نفسها.

هو لا يعلم على وجه اليقين، لماذا جرته الذاكرة إلى أغوار ماضيها العتيق، ثم لماذا استطاع أن يبصر بشريط الأحداث الفارقة، والغارقة في القدم، عبر مسلسل عمره المنصرم الطويل..! وقد يكون تعجب بشدة هذا الصفاء غير العادي، المصحوب بوضوح خارق، وهو يرى إلى كل التفاصيل؛ صغيرها وكبيرها، تعبر من أمام شاشة الذاكرة بهذا الجلاء اللافت!

لكأن تلك الأحداث النائية قد سجلت على شريط لم يمسه عيب.. وها هي تعرض قدام بصيرته خالية من أيّ ريب..!

لكن الذي انتبه إليه أكثر هو ذلك الحياد المطلق الذي استولى عليه، وهو يقلب تلك المشاهد، على غير العادة، وبغير الاهتمام الذي طالما تعوده من قبل، حتى لكأنها أي تلك الأحداث والمشاهد ـ ليست له، ولم تكن غالية عليه، لتغدو الآن كأنها لم تعد تهمه لا من قريب ولا من بعيد..!

همس صوت بليغ النبرة، بجملة مفردة، تردد صداها في وعي عبد المنتقم وهو يتابع السير:

"الصمت صلاة"

وتمنى لو أن قوة ما، قدرةً ما، تستبدل هذه المراسيم والطقوس التي أحس أنها تطبخ في آنية صدئة.. لو تستبدل بفكرة بديلة: الصمت!

ولو أمكنه أن يصرخ، أو تجرأ أن يتكلم بصوت مسموع، لود أن يقول:

"لماذا تثقلون اللحظات الحقيقية بكل هذه الأحمال؟".

ومن عجب أن عبد المنتقم، في هذا المسير عينه، لم يدرك بعد، وحتى ذلك الحين، لماذا كان يديم النظر باتجاه ذلك الصندوق المتهادي فوق الراحات، وفي كل مرة ما إن يرتد بصره ليستقر على نفسه، حتى يهمس فيما بينه وبين ذاته:

"الحمد لله، مازال ثمة مسافة...".

ولم يكن ليجرؤ أن يكمل جملته التي، وفي كل مرة أيضاً، تتمنع آخر كلمة فيها على الخروج، حتى من حالة الإضمار المستتر!.

قطع عليه ما هو فيه فجأة نداء توجه إليه مباشرة؛ نداء خاطبه باسمه! صوت جهوري صارم، لا لبس فيه يشده إلى أمام بقوة لم يستطع منها فكاكاً.. تقدم! ولأنه لا يستطيع إلا أن يتقدم.. تقدم أيضاً...!!.

لأول مرة ينتبه أنه يمشي بطريقة مختلفة، طريقة بعيدة عما ألفه في حياته كلها.. أحسّ كأنه يطير، يمر ما بين الصفوف والهامات كما نسمة هواء، بكل خفة ويسر.. تقدم أيضاً باتجاه منبع الصوت، وقد شابه شعور مباغت بأن الجميع ينتظرون وصوله!

"لماذا أنا بالذات؟"

وتكسرت كلمات السؤال، ثم تلاشت معانيه في اللحظة التي تيقن معها أنه يقف في حضرة الصوت المنادي تماماً، وأن الصوت يعنيه دون سواه..!

نظر إلى قدام.. إلى حيث يتوجه الحشد، إلى حيث تستقر عيونهم.. فاستقر وعيه بدوره على تابوت خشبي عتيق..!.

توقف.. حدق.. وقد لجمته الدهشة، وهو يرى إلى جسده في جوف ذلك الصندوق!!.

تمعن جيداً في الوجه المسالم الحيادي الصامت، وسكت على حقيقة لم يعد بمقدوره أن يفر منها، وإن كان لا يكاد يصدقها، لكن لابد أن يصدقها..!.

إنه هو..!! هو ذاته..!!

هذا جسده.. ذاك وجهه.. وتلك عيناه المطبقتان..

وبلمحة كالبرق أرجأ كل شيء، علق التفكير في أي شيء، حتى بذلك الحياد المريب الذي تلبسه، وهو يرف بكل هدوء جوار جسده! وبكل الجد جمع شتات عالمه المرتبك، وكالغريق تمسك بما بقي لديه من وعي، كي يتيح لعقله أكبر قدر ممكن من فهم معاني الكلام الذي تأكد الآن أنه بالضبط يتوجه إليه.. ذلك الكلام الذي شرع، وبالتدريج، يستولي على جميع ما عداه..

*

لم يكد عبد المنتقم يستفيق من شبه غيبة ألمت به، وهو يتراكض وراء معاني الكلام، الذي كان يرشق به على عجل.. لم يكد يستفيق من غيبته حتى انتبه أن مجموعة من الناس أخذت سمتها باتجاه محدد، ومجموعات أخرى شرعت تتباعد جماعات جماعات..

بعد حين قصير سيرى إلى جسده كيف بات غريباً عن الجميع، وحتى عنه هو.. ثم سيتأمله وهو يطمر بسرعة تحت أطباق الثرى، وأكوام التراب والحجارة. وكأنه لمح في قسمات الآخرين تلك الرغبة المضمرة الوحشية التي تراوغ دلالة التخلص منه..!.

لقد ألقوا به أخيراً في جوف تلك الحفرة.. وهاهم ينفضون عنه، ثم ينفضون أياديهم ويتمتمون بحياد بليغ، وبتجاهل ظاهر..

حدث ذلك كله بسرعة أذهلت عبد المنتقم، لكنها دفعته، في الوقت عينه، كي يسلم بواقع الحال، تاركاً الأمور تأخذ مجاريها كيف تشاء.

ما كاد يغادر أرض المقبرة آخر شبح آدمي، حتى تأكد لعبد المنتقم أن العمر الذي قطعه بتتابع الدقائق، وتوالي الساعات، متلائماً وذلك الجسد، والذي طالما اعتقد أنه ـ أي العمر ـ لا بد أن يكون أطول مما هو بكثير.. تأكد له الآن أن عمره المنصرم ذاك قد آل تماماً إلى صفحة ممسوخة في كتاب الدهر! وهاهي تلك الصفحة بكل ما نقش فوق أديمها، تطوى لتوها بكل بساطة ويسر، ثم تقلب على عجل باتجاه الخلف.. باتجاه ماض راحل أبداً في مجاهل منثورة كيفما اتفق ما بين الأزل والأبد..!!.

أمرٌ واحدٌ جعل يعزيه، بالقدر الذي يدهشه، أنه مازال موجوداً..!! وإن لم يستطع بعد أن يعلم أيّ نوع من الوجود هذا الذي صار إليه.

*

بعد حين ما أحس عبد المنتقم أن طلائع العتمة شرعت تهبط الهوينى، ثم تستولي على أرجاء المكان بالتدريج البطيء.. أنئذ لم يرَ إلى نفسه إلا وقد جعلت تتداح سارحة كنسمة هواء، بخفة كخفة الظل، صوب جهة ليس لها هندسة الجهات.

لم يعلم كم مر عليه من وقت وهو في تلك الحال، التي شاكلت حالة انعدام الوزن. ثم، دفعة واحدة، وصل إلى ما يشبه المفاجأة..!:

حقل شاسع من ضوء لا كالضوء..! وضياء ساطع من نور لا كالنور..! وبدا كأن الذي صار إليه، أو بات فيه، إن هو إلا مكان في اللا مكان!: سعةٌ ولا حدود، ومدٌّ ولا امتداد،

وملءٌ ولا أشياء..!.

هنا جعل يمتلئ بما يشبه الغبطة، بعد أن شعر أنه صار تماماً في حيز من ذلك الحقل البديع ممتلئاً بفراغ مريح. وما إن هم يرف كي يطير، أو يعمل أي شيء ليجرب ما هو فيه.. حتى أتاه صوتٌ يناديه! باسمه يناديه..!.

توقف عبد المنتقم حيث كان، ثم رنا إلى جهة الصوت.. فلم يعثر على شيء.. جاءه الصوت ثانية أكثر وضوحاً وقرباً..

وراود عبد المنتقم شعور واضح في أنه يستطيع الكلام من دون كلام.! فاستغرب أيضاً. لكنه أجاب:

ـ يا هذا..! من ينادي باسمي..؟.

لم يردّ أحد.. وما رأى أحداً..

أكمل عبد المنتقم:

ـ أيّها المناديّ إني أسمع ولا أرى.. بربك من تكون؟ وأين أنت؟ بل أين أنا؟.

قال الصوت:

ـ هذه أول مرة لا تعرف فيها أين أنت..!

ورغم أن الكلام لامس عبد المنتقم، إلا أنه لم يقبض عليه، ولم يتذكر فعلاً أنه سمع هذا الصوت من قبل.. لكنه ـ يا للعجب! ـ كم شعر بأنه أليف! فتابع.

ـ ألا خبرني بربك من تكون؟ وأين أنا؟ وماذا يجري؟.

ـ لقد فات أوان العجلة، فلا تستعجل يا عبد المنتقم..!.

ـ أريد جواباً.. أي جواب..!

ـ لا بأس، اسمع إذن: أنا عدمك.. أنا لا وجودك..!

ـ هذا صعبٌ عليّ.

ـ أنا ظلك المنعكس عنك في مرآة الزمن.

ـ وهذا صعب علي.

ـ أنا مقلوبك.. أنا مضادك.!.

ـ وهذا أصعب..!!

ـ لا بأس.. سأقرّب الأمر أكثر: أنا مثيلك يا عبد المنتقم. مثيلك المتواري عنك الذي لم تعرف عنه شيئاً قط.

ـ مثيلي..؟ ما هذا؟ وماذا يعني؟.

وتلفت عبد المنتقم يقلب الجهات، علّه يعثر على شكل ما، على صورة ما، علّه يقرب الدلالة من وعيه المتعجب.. فلم يعثر على شيء، أي شيء. خلا بؤرة كثيفة من ضوء، كانت ترهج على مبعدة منه كنجمة في متاهات السماء..!.

وصمت عبد المنتقم على ما يشبه الحيرة، لكنه شعر وكأنه يقبض على جمرة من نار، كادت تعقل وعيه، وهاهو يغالب قدراً واضحاً من حيرة ومن ندم على غفلة، كم رافقته! وبدا

أنه يكتشفها حالاً.

وطافت في مخيلته صور متناقضة، وغريبة.. طالما لملمتها ذاكرته، أو حدست بها في غابر الأيام، لكنها تشاغلت عنها بعد أن خبأتها في ركن قصي من وعيه، وأسدلت عليه ستائر النسيان.. هي ذي تلك الصور تنهض من سباتها من جديد.. وبدا لعبد المنتقم كأنه يتداخل في أبعاد أخرى، وعوالم لا تحصى، لا يعرف عنها شيئاً على الإطلاق.

لا يعرف عبد المنتقم إلى متى كان سيستمر الحوار، ولا إلى أين سيقوده كلام المثيل الذي فوجئ به، وبما لديه.. لكنه يتذكر أنه لمح مخططات تضيع الخيال.. ويتذكر أنه هيأ نفسه لليقظة التي ستكون دليله المجدي الوحيد.. كما تأكد أن كل الحوار الذي دار، كان حواراً بلا كلام منطوق، ولا لغة محددة..! لم يتكلم أي منهما حرفاً واحداً من أية أبجدية معروفة.. لكن كل شيء انقطع بغتة، وتهيأ لعبد المنتقم أنه سقط فيما يشبه الغياب.

*

الغرفة التي تحمل الرقم "التاسع والسبعين" في أحد أجنحة مشفى الباسل بمدينة طرطوس.. كانت عصر ذلك اليوم المشهود تغص بحشد من الأطباء، والممرضات وأدوات الإنعاش، حينما اختلج جسد عبد المنتقم اختلاجات متلاحقة تحت أبصار الجميع.. وبالتدريج البطيء عاد النبض إلى حالته شبه الطبيعية، والقلب شرع يخفق بدماء الحياة الثمينة..

نظر الأطباء بعضهم في وجوه بعض، بعيون طافحة بهمسة من الرضا لنجاح المحاولات الدؤوبة والمستميتة..

وفتح عينيه عبد المنتقم، ليطوف بنظرات حائرة، نصف سكرى، وهو يواجه عبارة واحدة تخرج من أفواه الجميع وفي الوقت ذاته:

"الحمد لله على السلامة.. الحمد لله على السلامة.."

ولم يشعر عبد المنتقم إلا ونطق:

"مثيل..! يا مثيل..!!"

"أين أنت يا مثيل؟؟".

لكن أحداً من الحاضرين لم يفهم المقصد الذي رمى إليه.. فبقي السؤال اللهوف فوق القسمات الصامتة مثل لغز، ما كان لعبد المنتقم أن يميط اللثام عنه بعد.. ومن يدري فقد تكون الذاكرة نفسها قد شرعت تضيعه، وهي تفيق من جديد..!!. ودموع الفرح تغالب دموع الحزن.. اندفعت بلهفة واضحة وهي تردد:

"مسافة الطريق يا با.. فقط مسافة الطريق.. ويصل أخي..

إن شاء الله لن يتأخر أخي مثيل..!!".

مواجهة تسونامي

عزت السيد أحمد

خبرٌ عاجلٌ طرق شاشات محطات التلفزة العالمية كلها؛ الفضائية منها والأرضية:

ـ زلزال هائلٌ في أعماق المحيط الهادي يؤدِّي إلى طوفانٍ هائلٍ يضرب السَّواحل الجنوبية لدول شرقي آسيا، ويتوقَّع أن يؤدِّي إلى خسائر فادحة...

ـ طوفان تسونامي يجتاح المناطق السَّاحليَّة للعديد من دول شرقي آسيا ويمتدُّ إلى السَّواحل الإفريقيَّة...

ـ طوفان تسونامي يخلف عشرات الآلاف من القتلى ومئات الألوف من المشرَّدين والمنكوبين وخسائر بملايين الدولارات...

الخبر العاجل استولى على شاشات الفضائيَّات العالميَّة كلها؛ أينما قلبت بين أقنية التلفاز وجدت الصُّور ذاتها تتكرَّر والأخبار ذاتها والتعليقات ذاتها... كلُّ المحطات تتابع أخبار طوفان تسونامي وتعرض ما يصل إليها من جديد الأخبار والصُّور والتَّعليقات والنَّوادر والسَّبق الإعلامي... الأخبار تتغيَّرُ ما بين الساعة والساعة ولكن من سيئ إلى أسوأ...

لم يحدث زلزالٌ جديدٌ، ولم يحدث طوفانٌ آخر، ولكن كلما هدأت الأمور قليلاً تبيَّن مدى الخطورة المحيقة بأكثر من سبع دول ضرب شطآنها طوفان تسونامي... تسونامي كارثة هائلة لم يسبق لها مثيل أو نظير منذ أكثر من مئة سنة... وراحت عناوين الأخبار تتنوع وتتغير وتتبدل في تغطية هذا الحدث من مختلف جوانبه وأبعاده ونتائجه وانعكاساته التي راحت تتصاعد على نحو مأساوي:

ـ تسونامي يخلف عشرات الآلاف من القتلى ومئات آلاف من المشردين والمنكوبين..

ـ تسونامي يخلف ستين ألف قتيل ويتوقع أن يصل العدد إلى سبعين ألف قتيل...

ـ سبعون ألف قتيل هم ضحايا تسونامي حتى الآن ويتوقع أن يصل العدد إلى ثمانين ألفاً...

ـ ضحايا تسونامي نحو خمسة وسبعين ألفاً ويتوقع أن يصل عدد القتلى إلى تسعين ألفاً..

ـ اثنان وثمانون ألف قتيل يخلفها تسونامي وراءه والمراقبون يتوقعون أن يرتفع عدد القتلى إلى مئة ألف...

ـ قتلى تسونامي تسعون ألفاً يتوقع أن يصل العدد إلى مئة وخمسة وعشرين ألفاً...

ـ ... مئة وعشرون ألف قتيل ويتوقع المراقبون أن يصل إلى مئة وأربعين ألفاً.. ويتوقع أن يصل العدد إلى مئة وخمسين ألفاً...

ـ مئة وخمسون ألف قتيل هي التي خلفها تسونامي ومازال البحث جارياً عن المفقودين...

الله أكبر.. ما هذا؟ كل يوم يزداد عدد القتلى هذا الازدياد الهائل وتقفز التوقعات هذه القفزات الكبيرة!! نسي الناس أخبار المنكوبين والمشردين والدمار الذي أصاب المدن وصاروا يتابعون أعداد القتلى التي تتزايد وتتزايد معها التوقعات... ولكن في ظلال ذلك ارتفعت أيضاً ضروب التساؤلات: كم سيكون إذن عدد المشردين والمنكوبين؟ وكم سيكون حجم الدمار؟ وكم ستكون الخسائر المادية؟؟؟ واقتنصت وسائل الإعلام فرصة لبرامج تتناول الحدث وارتفعت مع متابعة الحدث عناوين هذه البرامج:

ـ لماذا حدث تسونامي؟

ـ ماذا أعدت الحكومات العربية لمواجهة تسونامي؟

ـ هل كانت الدول العربية مؤهلة لاستقبال تسونامي؟؟

ـ ... تابعوا معنا برامج كذا على محطة كذا...

عناوين تفلق الرأس بالصداع، ومخاوف توقف دقات القلوب... رعب سيطر على الكثيرين...

أحد المسؤولين الكبار في هذه الدول انصدع رأسه من كثرة ما سمع هذه الإعلانات عن البرامج وراح يهجس بينه وبين نفسه: "ماذا يفعل لمواجهة تسونامي؟... إنه مسؤولٌ ومن واجبه أن يفعل شيئاً... إنها فرصته ليبيض وجهه أمام المسؤولين الأكبر منه...".

وراحت الأفكار تداعب مخيلته... أيام وهو يذرع غرفته جيئة وذهاباً في أوقات الدوام، ويكمل ذلك في البيت... قلق استبد به... لم يعد يستطيع أن يفكر في شيء غير تفادي تسونامي... كيف لا والتوقعات الجيولوجية تقول باحتمال حدوث تسونامي آخر؟!... لا بد إذن من احتياط... كيف يحتاط؟ ماذا يفعل؟... واستمر القلق والتوتر يسيطران عليه...

لمعت الفكرة فجأة في ذهنه، هكذا أفكار المبدعين تلمع في الذهن على نحو مفاجئ ثم تبدأ بالاتساع رويداً رويداً.. إنها فكرةٌ إبداعية.. أجل هكذا تأتي الأفكار المبدعة للمبدعين؛ يعانون، يتألمون وفجأة تأتي الفكرة، الحل... ألم يقولوا إن بين الزلزال والطوفان بضع ساعات؟ كان الزلزال عند سومطرة وبعد ساعات كان طوفان تسونامي.. تسونامي أين تقع؟ لابد أنها على شاطئ إحدى الدول المنكوبة... ربما في إندونيسيا الأكثر تضرراً والتي وقع عليها الطوفان أولاً... ما بين إندونيسيا وشواطئنا مسافة... مسافة جيدة... يعني يحتاج طوفان تسونامي حتى يصل إلى هنا بضع ساعات... الله الله... وجدتها... الحل سهلٌ، سهلٌ جداً.. الآن يمكنني أن أشرب فنجان قهوتي بهدوء وراحة بال...

ضغط زر الجرس، دخل مدير المكتب وأومأ بالوصول وانتظار الأمر فقال له:
ـ فنجان قهوتي.
قالها ورأسه ملقى على مسند كرسيه وكأنه يتنفس الصعداء بعد جولةٍ عنيفةٍ من الصراع الذي انتهى بانتصاره.
عندما وصل إليه فنجان القهوة كان قد أشعل التبغ في غليونه المفتول وبدأ بنفث دخانه بخيلاء وكبرياء. وفيما كان يضع له الآذن فنجان القهوة قال له:
ـ اذهب وأرسل حسن... أريده حالاً بين يدي..
حسن هو أحد حراسه المقربين جداً إليه، يثق فيه ثقة كبيرةً، ويستطيع أن يعتمد عليه في المهمات الصعبة... والآن جاء دور هذه الثقة، وهذه المهمة. ولذلك عندما دخل حسن وطلب منه معلمه أن يجلس لم يتردد كثيراً فهو يعرف أنه سيكلفه بمهمةٍ وجلوسه ضروري ليحسن الاستماع إلى المطلوب والتعليمات اللازمة.
قال له:
ـ حسن... أمامك مهمةٌ سهلةٌ، سهلةٌ للغاية...
ـ أنا جاهز لأيِّ مهمةٍ.

ـ هذا ظني فيك.. سأرسلك إلى مدينة تسونامي في إندونيسيا. لن تفعل شيئاً هناك...
ـ ولماذا أذهب إذن؟
ـ اسمع أولاً ثم اسأل...
ـ حاضر.
ـ ستصلك تكاليف الإقامة وزيادة.. كل ما هو مطلوبٌ منك أن تجلس على الشاطئ... شاطئ تسونامي... قبل أن تجلس على الشاطئ ستشتري فور وصولك هاتفاً خليوياً.. وتجلس على الشاطئ... لا عمل لك سوى أن تظل جالساً على الشاطئ... تراقب البحر...
ـ أراقب البحر؟
ـ نعم، تراقب البحر... تظل تراقب البحر ليل نهار، وما إن تشاهد الطوفان يبدأ بالتحرك تتصل بي على الفور... على الفور، لا أريد أن تتأخر لحظةً واحدةً...
ـ لماذا؟
ـ يقولون إن تسونامي آخر سيضرب شواطئ بلادنا، بجهودك سنستطيع تلافي مخاطر هذا الطوفان... سيحتاج الطوفان إلى بضع ساعات حتى ينتقل من تسونامي إلى هنا... في هذه الساعات سنكون قد اتخذنا الاحتياطات اللازمة لتلافي مخاطر الطوفان... ولكن انتبه إلى نفسك، لا أريد أن أخسرك في الطوفان... اتخذ موضعاً آمناً...
ـ ولكن لا أستطيع وحدي القيام بهذه المهمة.. أحتاج إلى اثنين معي على الأقل كي نتناوب على المراقبة.
ـ خذ من شئت معك، ولكن أنت المسؤول أمامي عن هذه المهمة... لا أريد أن تنكب بلادنا بسبب تسونامي... لا أريد فضيحةً من هذا القبيل... وسائل الإعلام كلها تتابعنا

وتتساءل منذ الآن عما سنفعله عندما يأتي تسونامي... يجب أن نقيم له كميناً محكماً... أتفهمني جيداً يا حسن؟

ـ طبعاً، طبعاً...

ـ لا أريد أن يعلم أحد بخطتنا هذه حتى لا يسبقني أحد من المسؤولين إليها... فكرة هذا الكمين فكرتي يجب أن أكون أول من يلقي القبض على تسونامي... أقصد يجب أن أكون أول من يتصدى له... يجب أن أتصدى له وحدي لأخرس وسائل الإعلام الخبيثة التافهة هذه التي تصطاد في الماء العكر... أتفهمني يا حسن؟

ـ أفهمك يا سيدي.

ـ أحسنت يا حسن.

ـ ولكن فاتورة الهاتف يا سيدي؟

ـ سندفعها نحن يا حسن... أريد أن تبيض وجهي... مفهوم يا حسن؟

ـ مفهوم بالتأكيد، بالتأكيد يا سيدي... ولكن أين نقيم هناك؟

ـ استأجر منتجعاً على الشاطئ... على الشاطئ تماماً يا حسن، لا أريد أن يغيب الشاطئ لحظة عن عينيك.. أتفهمني يا حسن؟

ـ بالتأكيد يا سيدي... ولكن أجرة مثل هذا المنتجع على الشاطئ ستكون غالية... غالية جداً يا سيدي.. إنها بالعملة الصعبة.

ـ كل شيءٍ محسوبٌ حسابه... سأرسل كتاباً إلى سفارتنا هناك وهي التي ستتولى هذه الأمور... ولكن إياك أن تعرف السفارة شيئاً عن طبيعة هذه المهمة... أتفهمني جيداً يا حسن؟

ـ بالتأكيد يا سيدي... ولكن كم سنبقى هناك؟

ـ حتى يعود تسونامي...

ـ حاضر يا سيدي... ... ولكن إذا تأخر تسونامي كثيراً ماذا نفعل؟

ـ تظل تنتظره حتى يعود.

ـ حاضر سيدي... ولكن ألا يوجد موعد أقصى لانتظار تسونامي... يعني، مثلاً، يعني أخشى أن يتأخر كثيراً...

ـ مهما تأخر، عليك أن تنتظره.

ـ حاضر سيدي... حاضر... سيدي.. سيدي...

ـ ماذا يا حسن ماذا؟ فلقت رأسي بأسئلتك... فلقت رأسي، قل لي ماذا تريد أيضاً؟

ـ سيدي، يعني، طالما أننا لا نعرف متى يأتي بل يعود تسونامي هل أستطيع أنا وزملائي أن نأخذ معنا زوجاتنا وأولادنا؟

ـ يا حسن، يا حسن أنت في مهمةٍ... مهمةٍ خطيرة على غاية من السرية والخطورة والأهمية وتريد أن تأخذ النساء والأولاد معك؟ افهمني يا حسن.. البلاد معرضة لخطر شديدٍ.. يجب أن تضحي من أجل الوطن يا حسن... أتفهمني جيداً يا حسن؟

ـ أفهمك جيداً يا سيدي... ولكن، ولكن قلت في نفسي... يعني إذا تأخر تسونامي في عودته.. ولكن، ولكن... حاضر، كما تأمر يا سيدي... سيدي ولكن إذا سمحت، أرجو أن

تعذرني... افترض أن تسونامي تأخر كثيراً، يعني كثيراً جداً، هل أستطيع أن أستدعي زوجتي وأولادي إلى هناك؟

ـ عندها يحلها ألف حلال... كل شيء في وقته حلوٌ... لا أريد أن يشغلك شيء عن مراقبة تسونامي، إنه خطيرٌ، خطيرٌ جداً يا حسن... إنه يعرض أمن البلاد وأرواح المواطنين للخطر... أتفهمني يا حسن؟

ـ أفهمك يا سيدي.

ـ لا يكفي أن تفهمني هكذا... أريد أن تفهمني هكذا... أريد أن تفهمني جيداً جيداً يا حسن... مستقبلي السياسي بين يديك... أنا أضع مستقبلي بين يديك... أتفهمني جيداً جيداً يا حسن؟

ـ اطمئن يا سيدي... ضع يديك ورجليك في ماء بارد... سأظل أراقب الشاطئ أنا والشباب... لن يغيب الشاطئ لحظة عن أعيننا... وما إن أرى تسونامي عائداً حتى أتصل بك على الفور من دون أي ترددٍ أو تأخير وأخبرك بعودته.

ـ أحسنت يا حسن.. الآن أحسنت.

ـ سيدي؟!...

ـ ماذا هنالك؟

ـ سيدي... ماذا تفعل بعد أن نخبرك بعودة تسونامي؟

ـ ماذا تفعلون؟!... تعودون إلى هنا طبعاً.

ـ ونترك تسونامي هناك؟

ـ تترك تسونامي هناك؟؟!! وهل تريد أن تجلبه معك؟

ـ يعني، إذا كان خطراً لهذه الدرجة على أمن الدولة وأرواح المواطنين كما تقول، لماذا لا نلقي القبض عليه هناك ونخطفه ونجلبه سراً إلى هنا... أو نغتاله هناك؟

❑❑

نجــاح

هيفاء بيطار

آمنت نجاح أن القدر أراد أن يسخر منها من اللحظة التي سمّتها أمها نجاح ولم يخب حدس الأم التي انبهرت بنظرة الوليدة الذكية المتفحصة، فقد حققت نجاح تفوقاً ملفتاً في دراستها، خاصة موهبتها في تعلم اللغات، وفي العشرين من عمرها حصلت على شهادة جامعية باللغة الإنكليزية، وكانت تتقن أربع لغات أخرى.

أثارت نجاح حسد الصديقات والقريبات حين تزوجت الرجل الحلم الذي تأملت كل الصبايا أن يتزوجن به، كان ثرياً متعلماً ومن أسرة عريقة...

وصار الجميع يمازح نجاح رابطاً بين اسمها ونجاحها وحظها في الحياة، كانت نجاح تحس بالخجل لأن الحياة كريمة معها لهذه الدرجة، فزوجها يشجعها على الدراسة للحصول على الدكتوراه، ورزقت بصبيين توأم، ثم أنجبت طفلة تملك قدرة أن تسحر كل من حولها وتجعلهم يحبونها من أول نظرة...

لم يتوقع أحد أن كل عالم نجاح سوف يتقوّض بلحظة، وأن الساعة الثالثة بعد الظهر ستصير ساعة الكارثة... ففي ذات يوم ربيعي اجتمع لفيف من الأصدقاء في شاليه على البحر يملكها زوج نجاح، علت أصوات النقاش والضحك، وصراخ الأطفال... كانت الشمس لطيفة وحنونة، والبحر يتمطى سعيداً بدفء الأشعة المتلألئة على سطحه، ونجاح منهمكة بإعداد المشاوي اللذيذة لضيوفها، يساعدها الخدم...

ثمة شعور بالانقباض يخنق صدر نجاح، ترى هل كانت تحدس ما سيجري لها أم أن الذاكرة تشوّه الأحاسيس حين نحاول استعادتها...

تحاول نجاح أن تتكئ على شعور تبني عليه تفاصيل مأساتها، تمام الثالثة بعد الظهر كانت محاطة بهرج ومرج لأطفال رائعين، ولم يكن موقد الشواء يتسع لكل الكمية الكبيرة من اللحم، لم تفهم نجاح أي جنون دفعها لإحضار زجاجة البنزين وصبها فوق الجمرات كي

تتوهج النار وتسرّع في الشواء...

لم تنتبه أن ابنتها سالي التي أكملت عامها الثالث منذ أيام إلى جانبها، لم تع إلا وألسنة النار تلتهم وجه الطفلة، وتحيله بثوانٍ إلى عجينة من اللحم المشوه الأسود.. هل صرخت الطفلة صرخة مدوية، أم هيئ لنجاح أنها صرخت قبل أن يغمى عليها من الألم.

هل يمكن استعادة لحظات الكارثة!؟ سؤال طالما عذب نجاح، لأنها حين تسجن نفسها في تلك اللحظات المروعة تعجز عن تفسير ما حدث، إذ يبدو أن الألم حين يكون مباغتاً وهائلاً يشوه الأحاسيس، لكنها تذكر أنها ظلت واقفة لبرهة، ويداها مرفوعتان إلى الأعلى وراحتاها تنقبضان وتنبسطان بعصبية كما لو أنها تلتقط شيئاً من الفضاء.

لكن كل من شاهد وجه الأم المفجوعة في ذلك اليوم أجمع أن لهباً شديد السواد كان يتأجج في عينيها، وأنها فقدت القدرة على النطق، ويبدو أن الألم ذهبَ بعقلها وإدراكها، فانهارت، ولم تع ما الذي حصل لها بدقة، فقد وجدت نفسها على سرير غريب، جسدها شبه مشلول، وأحاسيسها مخدرة.. وإبرة سيروم معلقة في وريدها كان حرق الطفلة خطيراً، فقد أذابت النيران أجفانها وأنفها، وجعلت ذقنها تلتصق بأعلى صدرها. وضعت الصغيرة في خيمة معقمّة، وغطي وجهها بضمادات مشبعة بالمراهم المُعقمة، وبصعوبة شديدة تمكن الأطباء من إدخال أنبوب إلى معدة الصغيرة لتغذيتها.

عاشت الطفلة تحت رحمة المسكنات، ومن حين لآخر كانت تصرخ صراخاً يمزق القلب، كلما هاجمتها عاصفة من الآلام غير المحتملة.

تؤمن نجاح أنها ولدت من جديد تمام الساعة الثالثة بعد الظهر من ذلك اليوم المشؤوم، ولدت ولادة جديدة من رحم الألم، وأدركت أن الألم وحده يجعل الإنسان وحيداً، وأن الوحدة الحقيقية التي لا يمكن اختراقها هي التي يعزلها فيها الألم، فلم تنفع محاولات تعزيتها، وإرجاع تلك الحادثة المشؤومة إلى القدر، بل كان كل الكلام الذي تسمعه يحرض فيها الاشمئزاز والسخرية.

تحولت نجاح إلى كتلة من اللهب والروح، تشعر أنها تشتعل مثل ألسنة النار التي التهمت وجه وحيدتها الحبيبة. نسيت أنها زوجة وأم لصبيين يحتاجانها، تعبدت للصغيرة التي تسببت لها بكارثة فظيعة، وبعد أسبوعين من بقاء الصغيرة مخدرة في خيمة الأوكسجين، سمح الأطباء لنجاح بنقلها إلى أشهر مشفى لعلاج الحروق في باريس...

تشوش إحساس نجاح بالزمن، فلم يعد يعني لها شيئاً تعاقب الأيام، بل صار زمنها كتلة واحدة صماء سوداء، يشتعل في قلبها لهيب.. تعجز عن طرد صورة ألسنة النار، إنها تحت جفونها، وتبطن شغاف قلبها، وتحت جلدها، وفي فروة رأسها، لذا لم تحس نجاح بساعات السفر، كانت تجلس في الطائرة وصغيرتها في حضنها، ودموعها الصامتة تتساقط على يدي الصغيرة البضاوين، ومن وقت لآخر تنحني نجاح وتقبل صغيرتها التي تشوهت تشوهاً فظيعاً، وتتخيل وجهها الحلو كيف كان، فتشعر بلهيب النار في كيانها...

رجتها المُضيفة أن تشرب القليل من الماء أو العصير، لكنها كانت ترمق المضيفة باستغراب كما لو أنها تتعجب من كلامها..

لم تبال نجاح بالتغيرات التي انتابتها منذ الكارثة، إذ صارت نوبات من الارتجاف تهز جسدها، فتعجز عن مسك الأشياء، كل شيء تحمله يسقط فوراً من يدها، ولم تنتبه أنها

خسرت كيلو غرامات عدة من وزنها إلا حين صارت ثيابها فضفاضة فاضطرت لشراء ثياب على مقاس كارثتها.

وفقدت تواصلها مع محيطها مدشنة نمطاً جديداً لحياتها، وهو العيش في زاوية متعبدة للطفلة المشوهة.. وصارت تشرع بثقل حضور زوجها وتتمنى لو يتغيب أطول ما يمكن عن البيت.. وتشجعه دوماً على السفر.. بل صارت تتمنى لو يرتبط بامرأة أخرى، لأنها لم تعد تملك جسداً قادراً على أن يُحب ويُحَب... غاب إحساسها بجسدها تماماً، وصار الوصال مع الزوج شيئاً لا قدرة لها عليه مهما حاولت... في أعماقها تعملق شعور جديد وهو رغبتها أن تعاقب وتنبذ، بل صارت تشتهي أن يحتقرها الناس لأنها تسببت في تشوه ابنتها الصغيرة، وتحولت مشاعرها تجاه نفسها إلى احتقار كامل، وأخذت تفكر بالمستقبل على ضوء الكارثة...

أجري للطفلة العديد من العمليات الجراحية، لكن الأطباء لم يتمكنوا من إصلاح التشوه الكبير الذي تسبب به الحرق... صار للطفلة وجهٌ مشوّه، وبشرة سميكة تملؤها الندوب، وعنق مجدول من شدة الحرق، وسقطت الصغيرة في بئر لا قرار له من المعاناة، خاصة نوبات الربو الفظيعة التي صارت تنتابها.. لأن أبخرة الحريق خربت قسماً من رئتيها.

أهملت نجاح مشروع الدكتوراه في الترجمة، وما عادت تهتم بإتقان اللغات تعيش أيامها مع صغيرتها تراقبها طوال الوقت بانتباه متوتر، حتى تدمع عيناها من شدة التحديق فيها... وأحياناً تشعر بأن وجهها يلتمع بسبب إشراق فكرة أخاذة في عقلها، لكنها تفشل كلما حاولت سبر تلك الفكرة السريعة الخاطفة... ترى أي التماع ذهني عجيب يولد من بؤرة الألم؟

لم يحررها تعاقب الأيام من إحساسها بالذنب، فهي مجرمة، وما تسببت به لصغيرتها ـ ولو عن غير قصد ـ لا يمكن أن يغتفر... وحين تحاول استحضار الماضي تحسه كتلة مبهمة من السواد، بل إنه يزداد عتمة مع الزمن، وكل صباح تستيقظ مع مخلفات كابوس، ولم تعد تذكر شيئاً من طفولتها السعيدة ومراهقتها التي عاشتها كنجمة بين أقرانها، وما عادت تخاطب نفسها إلا بلهجة سخرية وتحقير حتى محاولات زوجها لمؤاساتها تقابلها بسخرية وقحة، حتى هددها أنه لم يعد قادراً على تحمل سلوكها المبالغ به... فرجته أن يبحث عن سعادته بعيداً عنها، لأن أعماقها احترقت وحل فيها خراب لا يمكن إصلاحه.

لكنه كان عطوفاً فكان يتحدث إليها طويلاً عن ضرورة مسامحتها لنفسها، وبأنها أم عظيمة، وأكبر دليل على تفانيها في خدمة ابنتها... لكنها تصغي إليه مشفقة عليه ثم تبتسم ابتسامة تعني أنه يستحيل أن يدرك خراب روحها.

وفي أوقات متباعدة تحس بإغواء الانتحار.. ليس لرغبتها بالهروب من آلام روحها، بل لأنها ما عادت قادرة على تحمّل كل هذا الألم الذي يطحنها، والذي تعجز عن الهروب منه، لكن الألم أوصلها إلى حكمة رائعة، فالحُب الحقيقي غير قادر على الانتحار... إنها تعبد الصغيرة المريضة وتهبها عمرها، فكيف ستتركها من سيخدمهما مثلها!

لم تفهم سالي التي صارت صبية في الثانية عشرة من عمرها تلك النوبات التي تنتاب أمها، تتفاجأ حين تركع الأم، وتقبل يدي ابنتها وقدميها، ثم توسد رأسها الذي غزاه الشيب مبكراً في حضنها وتقول لها: أنا أعبدك يا سالي أعبدك...

لا تريد نجاح أن ترأف بنفسها ولا أن تسامحها، وحين تفكر بحياتها الماضية تشعر أنها تتجول في ردهات ذاكرة معتمة، بل صارت وظيفة خيالها أن يبدع أشكالاً لا متناهية من الكارثة، فكل يوم تعيد إنتاج صور جديدة ومبتكرة لألسنة اللهب التي التهمت وجه الصغيرة...

ولم ينتبه أحد من المقربين من نجاح أنها تعيش أيامها بمساعدة المهدئات، وأنها تزيد جرعة تلك الحبوب كل فترة، كانت تنشدُ في إدمان المهدئات القوة اللازمة للصمود، وتمر بها أيام مستسلمة للذهول، ومنساقة وراء تأملات كئيبة في الحياة والكون، متسائلة إلى ما لا نهاية عن غاية المآسي، وما الحكمة من الألم، ومن تشوه طفلة صغيرة مثل سالي!

وأحياناً تنتابها فترات خمول فتغرق لأيام في نوم أشبه بسبات، وحين تفيق تشعر أن ألمها غادرها، وأنها برأت من أوجاع روحها، لكنها تعرف بأعماقها أن هذا الخمول الزائف مبّطن ببراكين جاهزة للفوران في كل لحظة.

لم يعد أحد من حولها يفهم تقلبات مزاجها، فبعد أيام من الصمت والذهول، تنتعش نجاح كما لو أنها بُعثت بقوة غامضة من سباتها، وتدعو كل أصدقائها ومعارفها إلى بيتها، وتتدفق بالكلام والضحك والمرح العصبي، تشعر أن الكلام يشوش إحساسها الدائم بالألم والذنب...

كل من حولها يأسف لانهيار إنسانة رائعة كنجاح، ويتعجبون كم تبدلت، وكيف غدت هشة إلى درجة عجيبة، إذ تكفي أبسط كلمة في أغنية أو مشهد في مسلسل كي تختنق بنحيب يمزق القلب، وإذا استعذبت عبارة أخذت ترددها مراراً حتى يضجر منها الجميع.

حتى حديثها الذكي، اللمّاح، تبدد، وصار كلامها ركيكاً دون ذرة تركيز وابتدعت مفردات غريبة عن قاموسها، وصارت تردد عبارة: الحياة سينما بل أصبحت هي عبارتها المفضلة والتي تعبر من خلالها عن أشياء متنافرة ومتناقضة لا حصر لها.

مرت عشر سنوات دون أن تتمكن نجاح من الهروب من رعب الساعة الثالثة بعد الظهر، فكانت تنتفض من قيلولتها مجفلة وقلبها يخفق من الانفعال...

صارت شبح امرأة، شيء في داخلها تداعى وانهار إلى الأبد، بل تمنت لو تصاب بالسرطان، يا سلام ستكون نهاية مثالية لما اقترفته يداها من إثم.

أجبرت كل من حولها على الامتثال لرغبتها، إذ ممنوع أن يحتفلوا بعيد ميلادها أو عيد الأم... لكنها لم تتوقع أن سالي ستفاجئها يوم عيد الأم إذ ملأت البيت بمئات الورود الحمراء واليانعة والمنداة... ورود حمراء طازجة ومتوهجة... ورود تكتب عبارة طالعة من روح سالي: (ماما الحبيبة، قلبي لم يحترق، ما احترق هو القشرة).

صعقت نجاح وهي تجد نفسها محاصرة بلون الحب الصارخ، وحين قرأت العبارة المكتوبة بالورد الأحمر، أحست أن ظلام روحها يتبدد وأن ومضات مضاءة أشبه بنجوم

صغيرة تشع في روحها التي عشش فيها الظلام لسنوات...

احتضنت جسد الصبية النحيل، أزاحت الشعر الفاحم الناعم عن وجه الصبية، ألصقت خدها بخد طفلتها الخشن السميك، فسرى في جسدها نسغ حار دافئ لم تشعر به من قبل... وحين حاولت سالي أن تبعد أمها عنها وتتكلم، رجتها الأم الملتاعة أن تبقيا هكذا، متلاصقتين، خداً على خد، وأنفاساً متلاحمة.. وبصعوبة استطاعت نجاح أن تتكلم بصوت خرّشه الألم لكنها صاغت عبارتها أخيراً...

الرحمة، الرحمة كم أحتاجها يا سالي.

❑❑

طائر القشّ

جرجس حوراني

قبل موتها بأيام قليلة أرسلت له طائراً من القش، ورسالة صغيرة قالت له فيها: "أخي العزيز هذا كل ما أملك أرسله لك. لقد شاءت الظروف أن نفترق. الآن أقدم لك هذا الطائر الذي جلب لي الحظ الجيد ما دمت في الغربة، آملة أن يجلب لك الأجود".

"حظا؟ مسكينة أختي. كانت ساذجة" قال في نفسه، ولكنه في أعماقه كان يتمنى أن يجلب طائر القش له حظاً، على الأقل يخفف من شدة هذا المرض، الذي يعاني منه، منذ أكثر من ثلاثة أشهر. في الشهر الأخير بدأ يشتد طنين أذنه اليسرى. قبل ذلك كان يعود من عمله منهكاً، ودون أن يتناول الطعام، يلقي بجسده النحيل على أقرب أريكة، وسرعان ما يتعالى شخيره. ما الذي تغير الآن، ماذا حدث لهذه الأذن؟ يسأل نفسه مستغرباً. ماذا تريد منه؟ ألعلها تنذره بغيمة قاتمة تنكد عيشه؟ أم أن هذه الأذن فتحت كوّة على ذكريات الماضي وجاءته بعقاب متأخر على خطيئة سابقة؟ أم تذكره بقصة حدثت ذات يوم، وقد محاها تعبه اليومي؟ أم أنها تود أن تسليه فقط؟ أم تحثه على شيء طواه النسيان؟ كان يظن أنها لا تجلب له ما هو وردي. ولكنه فيما بعد راح يفكر بأن كل ما هو وردي يعقب الأسود القاتم. فمن يدري؟ قد تكشف هذه الغيمة عن ربيع وردي؟ يفركها بضجر، ويقول لها: دعيني، لا وقت لديّ للتسلية... تسلية؟ أي تسلية؟.. وهل تسليني أذن لا تسمع صوتي ولا تصغي لرجائي. اللعينة تسمع كل أصوات العالم إلا صوتي الضارع.

لقد بدأت المشكلة بسيطة عنده أول الأمر. اعتقد وقتها أن تعرضه للهواء البارد هو السبب. وضع قطناً في مجرى السمع، وحاول أن ينساها دون فائدة. الطنين يزداد، يؤرقه، يسبب له الصداع. نصحه أحد أصدقائه المجربين بوضع المذياع عند النوم قربها، قال له: حدث ذلك مع جدي عندما أطلق أحدهم الرصاص قرب أذنه في أحد الأعراس، وقتها وضع مذياعه القديم قربها وانتهت المشكلة.

سارع وقتها إلى شراء مذياع ياباني الصنع، لاعتقاده أنه الأنقى والأصح لأذنه. وضعه قرب أذنه اليسرى. وانقضى الليل ولم يغفُ. ولما التقى صديقه راح يعنفه. لأنه بهذا المذياع

زاد على وجعه كل هموم العالم، كل المجازر التي ترتكب يومياً، كل غثاثة الأغاني البليدة... بل لقد انقلب الطنين إلى دويّ وهدير وانفجارات... وقتها أخبره الصديق بوجود عشبة مجربة تماماً، تستخدمها زوجته الدكتورة نازك في أعقاب حضورها المؤتمرات الطبية الاستعراضية. هذه المرة وعده بأن يقدمها له كهدية. لكنها لم تفده أيضاً. فاقترح عليه مازحاً أن يقطع أذنه ويستريح من هذا الداء المستعصي.

فطن أن هناك طائر قش من أخته. وضعه قرب أذنه، وراح يصطنع من خياله صوتاً جميلاً يصدح به هذا الطائر. واستحضر من عالم قديم كل الأغاني الجميلة. وظل خياله يستحضر له الأغاني منذ أيام طفولته، ولم ينصرم الهزيع الثاني من الليل حتى أخلد للنوم بهدوء ومخملية طالما افتقدها. ونام ليلة هادئة. صباحاً قبّل الطائر وحضنه بمحبة، وأعلن لصديقه انتهاء المشكلة. لكن في الليالي التالية عاد الهدير أقوى مما كان. صرخ بأسى: ماذا تفعل إذن يا طائر القش؟ ولما لم يأته جواب، مزقه بعنف بيدين عصبيتين. كم كان وقع المفاجأة كبيراً، عندما بدأت الدولارات تتساقط من جوف الطائر.

ـ يا إلهي! لقد أرسلت كل ثروتك لي يا أختاه. كيف سامحتني على قسوتي؟ يا لقلبك الطيب! وراح يبكي أخته لأول مرة منذ سماعه خبر وفاتها، ثم قال لنفسه: الثروة بين يدي الآن، سوف أحقق كل أحلامي، سأدفن الفقر في وادٍ عميق، سوف أحلق في السماء الصافية، ولا رجعة بعد الآن إلى ذلك الزمن الرديء. شدّ أذنه: الآن بدأت رحلة السعادة، ولن يوقفها طنينك وهديرك...

أخبر صديقه بتلك الثروة التي ورثها عن أخته الغالية. قال له: ستكون معي في رحلتي نحو المجد، لنودع معاً حياة الدراويش.

فرح صديقه. لن يقترض لزوجته، من المصرف ثمن المختبر وأجهزته بفوائد كبيرة وأزمان مديدة. هاهو صاحبه. وضحكا معاً، وشعرا أن الحياة قد ابتسمت لهما أخيراً. وخلال أشهر قليلة سوف يعلو اسمه عالياً بين أولئك المستثمرين الكبار في البلد. سيقول لصديقه، وهما يلعبان النرد: القوة الاقتصادية هي الأهم. المال وحده يصنع الفرح، والقوة، والصحة. بدونه الحياة تغدو أشبه بصحراء مقفرة جرداء. ومع ذلك لا تزال هنا أصوات من الطنين والهدير في أذني.

عاد كل الأطباء المختصين، دون جدوى. أحدهم قال له بعد أن عاينه مرات ومرات: أنت بحاجة إلى طبيب نفساني.

ضحك في سره. طبيب نفساني! وماذا تصنع هذه الثروة إن لم تمح كل كدر في النفس؟ ولم تمح ثروته أي كدر في نفسه.

وأخيراً استسلم وذهب سرّاً إلى الدكتور عبد الباري، وكانت عيادته خلف سوق المسلخ، في الزاوية الغربية، التي تكون معتمة جداً بعد العصر.

الجلسة الأولى: حدثني عن طفولتك.

طفولة! هل يجب على المرء أن يمرّ بمرحلة اسمها الطفولة. كانت شاحبة مثل أوراق الخريف.

لا أتذكر منها إلا حاكورتنا. كانت ملعبي الوحيد.. ترسلني أمي للبحث عن البيض. كنت أحبه مقلياً بالزيت على عكس والدي الذي يفضل قليه بالسمن. آه من الديك الأحمر اللعين

الغاضب طالما طاردني... كنت أهرب منه مستخدماً قوة إضافية. أعود إلى أمي مبللاً بالعرق، وأحياناً ببولي... أكره هذا الديك واعتبره مسؤولاً بطريقة ما عن حرق طفولتي.

قال الطبيب: هه، طفولة شاحبة... فوبيا الديك.

الجلسة الثانية: سأله الطبيب عن علاقة والده بأمه.. هل كانا منسجمين؟

أبي، أمي؟ ديك ودجاجة. ينقرها كل يوم. أحياناً يضربها. منفرداً يتناول وجبته، وهي واقفة تنتظر أوامره. عندما ولدت أختي، هجر المنزل مدة طويلة.

الجلسة الثالثة: كيف كانت علاقتك بأختك؟

علاقة إهمال، إلى أن سافرت إلى فنزويلا. رافقتها كحارس لها بناء على إلحاح أمي... لكن بعد أشهر عدت إلى بلدي.

في الجلسة الرابعة سأله هل كنت تخاف الحيوانات؟

أحب من الحيوانات الذئب. إنه مخلوق نبيل يحتقر ابن عمه الكلب المتملق.

ـ ألم يؤذك حيوان؟

ـ أبداً، لا أظن أن الحيوان يمكن أن يؤذي البشر. كان أبي يخصي ثوراً يساعده جارنا، فرفس الثور الجار، وسبب له عرجاً دائماً . باع أبي الثور حتى لا يذكره بجاره.

ـ هه! فوبيا الأذى!

في الجلسة الخامسة سأله عن النزهات

فسحتنا الوحيدة كانت مع أمي إلى دير القديسة تيريزا. وهناك صلت وتضرعت وطلبت لي راحة النفس وهدوء البال.

ـ وهل نعمت بما طلبته لك؟

ـ لو نعمت بالراحة والهدوء لما كنت أجلس على هذه الكرسي.

ـ هه! فوبيا البشر، فوبيا الناس، فوبيا المجتمع.

الجلسة السادسة: سأله عن عمله.

عملي الخوف فقط. طائر القشّ حلّ مشكلة العمل، لكنه لم يبعد عني الخوف، ولم يجلب لي طلبات أمي من القديسة تيريزا.

وعندما حانت الجلسة السابعة سأله الطبيب، ماذا فعلت في فنزويلا؟

ـ لم أفعل شيئاً. لم أجد عملاً ملائماً.

ـ ملائماً؟ ماذا كنت تتوقع أن تعمل؟

ـ بالتجارة.

ـ ألم تقم بأي عمل؟

ـ أبداً.

ـ كيف كنت تقضي أيامك؟

ـ فنزويلا كلها أشجار. تنتعش نفسي كلما كنت في الغابة، وتنتابني الكآبة كلما دخلت بيتاً.

ـ قد تكون فوبيا الأماكن المغلقة. هـه. بماذا كنت تشعر عندما تدخل بيتاً.

ـ لم أكن أشعر بشيء. إنما كنت أتصوّر الأشجار المقطوعة والتي منها صنعت الموائد وأعتاب المنازل تتحول إلى عفاريت صارخة، زاعقة، مولولة، مثل أصوات الأبواق يوم القيامة، وتخيلتها عمالقة تنتقم من الناس، ثم تصوّرت أحجار المنازل تثور هي الأخرى وتتحول إلى عفاريت صغيرة وتضرب رؤوس الخلق فتصرعهم. ومنذ ذلك الحين وصوت الأبواق في أذني. تذكرت نفسي وأنا أرافق أبي إلى الغابة في قريتي. كان فحّاماً.

ـ إنها فوبيا الغابة. هـه. وهل شاهدت صرعى الناس؟

ـ الناس كلهم صرعى في هذه الثورة. لم ينج منهم أحد.

ـ إنها فوبيا القيامة. هـه. وهل كان القتال عنيفاً؟

ـ جداً. شاهدتهم يتمزقون، مثل الأجسام المنفجرة، عندما تهوي شجرة على أحد، أو عندما يضرب حجر رأس أحد، من أصابته شجرة مات مخنوقاً صامتاً. ومن أصابه حجر انفجر الدم من رأسه وراح يصرخ صراخاً مثل عويل أشباح الكهوف، ثم يهوي صريعاً على الأرض.

ـ إنها فوبيا المعركة. هـه. هل حاولت أن تنقذ أحداً؟

ـ أبداً، لم يكن هناك أي مجال.

ـ هل كنت حزيناً عندما كنت تعاني من الخوف والرعب؟

ـ بل كنت نادماً. ولهذا ذهبت إلى القديسة تيريزا، ولكنها أرعبتني بقبوها المخيف، بدلاً من أن تغفر لي.

ـ إنها فوبيا الكهوف. هـه. لكنك لم تغفر لنفسك، ولن تجد من يغفر لك سوى نفسك، ولا القديسة ولا طائر القش، ولا سواهما...

وانتهت الجلسة السابعة، ولم يحصل المريض إلا على مصطلح جديد، كلمة "فوبيا".

❑❑

وقائع يوم الأربعاء

عمران عز الدين أحمد

في القرية التي كان يقطنها ذات حرمان، كانوا ينعتون يوم الأربعاء بالشؤم، متوهمين بأنّ كلّ ما يقومون به في ذلك اليوم مآله الفشل، وربّما الموت أيضاً! هذا ما كان الأهلون موقنين به أباً عن جدّ، ولهذا راحوا يستشهدون بالكثير من الأدلة المؤكدة، فأبو بكر السمان مات في دكانه صباح الأربعاء، لأنّه ـ آنئذ ـ أعلن على الملأ بأنّ اعتقادهم هذا ينتمي إلى عالم الخرافات. أمّا أمينة، تلك الفتاة الصغيرة، التي خالفتْ أبويها، واتجهت صوب النبع لتشرب، فلقد لدغتها حيّة، وماتت من توّها! في حين أنّ الداية أم حسين خرجت من البيت سهواً ربّما! كان هذا ذات أربعاء ممطر، وغبّ أن أحكمت باب الكوخ في وجه الدجاجات، اختفت إلى الأبد! ثمّ ها هو حسين يضيق بالقرية وأحاديثها، فيهجرها، ويسافر إلى العاصمة بقصد العمل، على إثر اختفاء أمه! ربّما دفعته جمل بعينها إلى اتخاذ قرار كهذا، إذْ كانوا ينعتونه بالثور، جاء الثور... ذهب الثور... غاب الـ ... أو نجح الـ ... يااااا ثور!

كعادتها، وعلى حين غرة، ظهرت أم جابر، لتطالبه بالأجرة المتراكمة، وراحت تهدد وتتوعدّ إن هو تأخر عن السداد، فتظاهر بالسكر، وأنشأ يترنح ذات اليمين وذات الشمال، ما أخافها، ودفعها إلى الهرب نحو غرفتها، وهي تلعن الساعة التي جمعتهما!

عاد إلى الغرفة، مغلقاً الباب وراءه، وتمتم:

" إنها امرأة طاعنة في السنّ ووحيدة! ثمّ إنها لا تطالبني بالأجرة إلاّ لأمر مهم، كأن تشتري دواءها مثلاً!"

توجة صوب المغسلة، وبلل كفيه، ثمّ مسّ بهما أرنبة أنفه، ليستعمل المنشفة بعدها. راحت النافذة تناديه، فوضع يده في جيبه، ليخرج علبة التبغ، ويشعل لفافة، ثمّ قذف بنثار التبغ العالق بشفته السفلى، وسحب نفساً طويلاً، فيما غاصت سحنته في صدى همس مديد:

" إلامَ ستطالبني هذه العجوز الشمطاء بالأجرة!؟ أليس هناك حلّ!؟ حتّامَ سأردد " لو كان.."، وأزدرد ريقي متحسّراً!؟"

كانت الـ " لو " في طريقها لأن تضعه على طريق الجريمة! إنها ـ على ما يبدو ـ آخر الحلول التي وقع عليها ذهنه! وستكون أم جابر اختياره الأول! ذلك أنه كان قد وضع يده بشكل ما، على دليل قاطع بأنها تنام على ثروة كبيرة! إنه موظف صغير، وراتبه لا ينهض بأعباء معيشته! إنه عاجز على التحصل حتى على لفافات التبغ.

لقد قدم إلى المدينة منذ أمد، إذ ما الذي يمكنه أن يقوم به في القرية بشهادته التي حملها فوق كتفه وزراً!؟ ألم تمنعه الظروف من إكمال تعليمه العالي، فاكتفى بالثانوية، وراح يعمل تحت خانتها، ثمّ ها هي المدينة تسخر من أحلامه الريفية، وتضرب بها عرض الحائط! إنه الآن تحت رحمة ضجيجها، الذي يثقل على المرء بالهموم، ويغتال الأماني الثنائيات، التي أضحت في حكم الغيب! رباه! أيّ شوق هذا الذي أنشأ يحفر في النفس، إنه يحنّ إلى أيام القرية الوادعات.. إلى طبيعتها الهادئة والخلابة.. سهراتها البريئة.. سقاية المزروعات، وأيام الحصاد. أنئذ كان الاستيقاظ على زقزقة العصافير ضرباً من الإدمان، فأين هذا كله من هذه المدينة الملعونة، التي لم تورثه إلا الهمّ والوجع!؟ كلّ هذا في جهة، وسلوى في كفة، آه يا بنة المختار، لقد اشتاق المهر الصغير إلى ذلك الوجه الصبوح.... إلى تلك اللحظات التي سرقاها في غفلة عن الأعين، هناك تحت أغصان صفصافة تدلتّ أغصانها نحو بركة، راحت تتوسّط أرضاً، كان الأب يملكها، إنه الرجل ذاته الذي ضبطه ذات يوم متلبساً، إذ أمسك به في اللحظة التي كان يقطف فيها قبلة من خدّ الصبية، وها هي لحظات التعذيب والإهانة والضرب، تحضر بتفاصيلها المهينة، من غير أن يستطيع شيئاً حيال اللكمات المتتالية وعصا الخيزران. أما كيف تصادف مقتل كلب الحراسة على يديه بوساطة حجرة، حملها ـ آنذاك ـ ليدافع بها عن نفسه، فهو نفسه لا يدري كيف حصل ما حصل. ومن يومها راح أهل القرية يرددون وسمه بالثور، بعد أن نعته المختار بهذا الاسم. لكنه سيعود... عليه أن يعود حاملاً مهر سلوى، ليزفّها إليه، وليصحبها معه إلى المدينة.

ارتفع مواء قطّ حزين، فتوقف سيل الذكريات، ورنا إلى الساعة، التي كانت تشير إلى الحادية عشرة، لقد حان الوقت الذي حدّده لتنفيذ ما راح يخطط له على مهل! " سامحيني يا أم جابر، إذ إن سعادتي ـ على ما يبدو ـ مرهونة بموتك، فالحياة لا تحتملنا معاً!" كان يتمتم بهذه العبارات، فيما كانت قدماه تنسحبان متسللتين إلى غرفة أم جابر، هناك فوق السطح، لكنه ما لبث أن ابتعد عن المكان! هو لا يستطيع أن يكمل ما بدأه في ذهنه! فابتعد نحو غرفته بسرعة، وأشعل ضوءها، اقترب من المرآة، فعكست له وجهاً شاحباً، يعلو هيئة رثة، لم يكن لهذا كله معنى أو جدوى، وداهمته رغبة عارمة في النوم، فأطفأ النور، واستلقى على فراشه، ثمّ ما لبث أن غطّ في نوم متقطع.

وعند الصباح، سيستيقظ حسين، ليتفاجأ بأنه قد انقلب إلى ثور صغير، فتركبه الدهشة، ويبدأ بشدّ شعره وقرص جسده، على أمل أن يكون ما يحدث له حلماً سمجاً! كان الأمر يفوق طاقته على التصوّر، لكن الإسطبل المعتم برائحته الحرّيفة، التي جمعت نفاذ البول إلى بذاءة البراز، وشميم العلف، ما يسيل له الأنف، أكدّ له أنّ ما يتعرض له واقعي إلى درجة العري الصفيق! فاندفع نحو النافذة ليفتحها، لعله يبصر أحداً، لكنه تفاجأ بملعب واسع تتسابق فيه الثيران، كان الناس يهتفون بوحشية، فحاول أن يصرخ مستنجداً، علّ أحداً ما يأتي لنجدته، وكان أن تفاجأ بالصوت الذي صدر عنه على شكل خوار أبحّ أخرسه تدريجياً، ثمّ اختار أن يمشي، ومرة ثانية تفاجأ بأنه لا يملك إلا أن يتقدّم على قوائم أربعة، بعدها سيحشر نفسه في

زاوية ضيقة، ربّما لأنه كان يخشى افتضاح أمره، وبمرارة المغلوب على أمره سيجهش بالبكاء.

طويلاً.. طويلاً سيمكث هكذا، وسيحرص على ألا تصدر عنه أي نأمة كي لا يلفت إليه الأنظار، لكن الخدر سيركبه، ويتحرّك رغماً عنه ليمنح دورته الدموية فرصة أن تتجدّد.. كانت مثانته قد امتلأت، فامتدت يده بشكل لا إرادي إلى أزرار بنطاله، وندّت عنه آهة حرّى. كان طنين الذباب حول ذقنه بإلحاح مزعجاً له، تماماً كحال الحشرات التي أخذت تحوم حول مؤخرته، ولم يكن ثمة بدّ من استخدام لسانه الطويل إلى جانب ذيله المنتفض في إبعادها. وعلى إثر ذلك، سيفتح باب الإسطبل، وكما لو كان في حلم، سيدلف رجل متدثراً بجورب أسود يخفي ملامحه، ويطلب إليه أن يتبعه إلى الخارج، لكنه سينكمش متكوّماً على بعضه.... ومنذ تلك اللحظة سيختفي حسين إلى الأبد.

أخيراً.. عند صباح ذلك اليوم الطويل، استيقظ حسين على طرق راح يلحّ على الباب، كان الكسل يتلبسّه بشكل كامل، لكن الطرقات المتوالية تواترت، فوثب واقفاً، وأخذ يتلمس جسده قطعة قطعة، وعندها فقط أدركته سعادة غامرة، إذ تيقّن بأنّ كلّ ما مرّ به قبلها لم يكن سوى أضغاث حلم ثقيل أو كابوس مزعج. ربّما لأنّ الليلة المنصرمة كانت مُثقلة بهواجس ممرضة، وعندما فتح الباب، تفاجأ بدورية الأمن.

مندهشاً حاول أن يستفسر عمّا يجري، فيما آثار النوم ما تزال على زوايا المقلتين، فانحصر السؤال في كلمتين:

ماذا تريدون؟

وكما لو كان الأمر حلم ليلة صيفية ثقيلة الوطء باغته صوت الضابط بحزم:

" لماذا قتلت أم جابر يا حسين، ليس ثمة داع لأن تنكر، فنحن نملك كافة الأدلة التي تثبت بأنك الفاعل.!؟

□□

دمشق...

ترجمة: نورا أريسيان

اسم يصدح من بين الحكايات. في كل مرة عندما كان يُحكى عن أمر بعيد وصعب المنال، أعتاد أبي على القول: "ماذا؟ وهل سيأتي المعلم من الشام؟". ما زالت الشام معلقة في خيالي بحكاية ذلك العربي الأسمر الذي يقف أمامك وهو متأهب لتنفيذ كل أوامرك بسحر الخاتم. فيبني قصوراً من الماس في دقيقة واحدة ويمدّ طاولات عجيبة تفيض بخيرات العالم. كلّ ما تستطيع وما تشاء.

أنظر من حولي ولا أرى العربي الأسمر. فالمارّون في الشوارع بيض البشرة مثلنا. وكأن أملي خاب، فهل يكون العرب بهذا الشكل؟

ـ أين العرب السمر، يا أمي؟

ـ إنهم لا يعيشون هنا.

ـ إذاً أين يعيشون؟

ـ في البعيد، في البعيد جداً.

ـ أبعد حتى من الشام؟

أتينا إلى الطرف الآخر من عالمنا، راكضين، سيراً على الأقدام وبالعربات والسيارات والسفن والقطارات... ويقولون لي إننا لم نبتعد كثيراً، وإنه ما زال هناك أماكن أبعد، وعلينا متابعة المسير كي نلتقي بالعربي الأسمر.

رمينا صررنا في باحة كنيسة الأرمن مثلنا مثل العائلات الأرمنية المهجَّرة. هناك من قضى ثلاث أو أربع ليالٍ ولم يتمكنوا بعد من تدبير بيت لهم. إن الكنيسة الأرمنية بيت الشعب في كل مكان. ولكن لماذا وجه هذا الكاهن الشاب مقطب إلى هذا الحد؟ إنه يسير في الباحة بحركات عصبية وينذر بصوت قاسٍ قائلاً:

ـ يجب عليكم إخلاء باحة الكنيسة فوراً. هل تفهمون ما أقول؟ يجب ألا يبقى مخلوق واحد هنا هذا المساء. فالكنيسة ليست مخيّماً، الكنيسة كنيسة. أتفهمون ما أقول؟

بالطبع تفهم النساء الأرمنيات وأطفالهن ما يقوله الكاهن وهن يقفن إلى جانب أغراضهن

بعيون حائرة ووجوه قانطة كالأصنام. فالكنيسة كنيسة، لا شك. ولكن إلى أين سيذهبون؟ أين سيُؤوي الناس رؤوسهم الجافة وأجسادهم المنهكة.

ـ لا أعرف. استمر الكاهن في الصراخ ـ عليكم تدبير أموركم بأنفسكم. استأجروا غرفة أو اذهبوا إلى مخيّم المهجَّرين (الكمب) أو اعثروا على مكان ما.

ـ يبدو أن هذا الشاب عديم الخبرة ـ تسلم لي رتبته ـ، فهو لا يفقه شيئاً عن حال التّهجير. قالت أمي بصوت خافت.

ـ الحق معه يا أختاه. إن لم يتلافَ الأمر فستتحول الكنيسة إلى مخيم. أجابتها عجوز واقفة إلى جانبنا.

لا جدوى. علينا أن نجد مكاناً نأوي فيه قبل أن يحل الظلام. انطلقت أمي والجدة "الحاجّة" بحثاً عن غرفة للإيجار. فركضت خلفهما والتصقت بطرف ثوب أمي. مررنا بشوارع ضيقة ومغبرة ومعنا مرافق سيحصل على أجرة مقابل مساعدتنا. دخلنا في شوارع لم أر مثلها في أي مكان. شرفات البيوت متقابلة وكأنها متصلة ببعضها. يمكنك أن تمد يدك من نافذة إلى أخرى تقابلها وتمرر أي غرض. مشربيات البيوت قريبة إلى حد الالتصاق ونور الشمس بالكاد يتسرب إلى الأسفل بين فتحاتها. فما يسمى بالشارع هو ببساطة مسلك ضيق في تلك المتاهة التي تحضن البيوت حيث يصعب على حمار نحيل وصاحبه العبور.

ـ استغفر الله، ما هذه الأماكن الضيقة، فالإنسان يمكن أن يختنق. قالت أمي باستغراب.

ـ إن الخوف من المذابح والعدو هو الذي اضطر أصحاب هذه الحارات المسيحيين أن ينحصروا جنباً إلى جنب لكي يسهل الهروب من بيت إلى آخر. أوضح مرافقنا.

مرة أخرى مذابح؟ مرة أخرى الخوف من التركي؟ ارتعشت في الحال. إذا لماذا أتينا إلى الشام، إلى آخر الدنيا...

خرجنا من تلك الحارة المختنقة بالبيوت المنحصرة جنباً إلى جنب، لينفتح أمامنا شارع عريض ومشمس. حوانيت ومقاهٍ وأناس يدخنون النارجيلة على الأرصفة وباعة شراب يخشخشون بطاسات نحاسية لامعة.

ـ "أنصت جيداً ولا تغفل أي كلمة. تعلّم اللغة العربية بأسرع ما يمكن". تنصحني أمي وهي تشدني من يدي. كانت قد همست النصيحة نفسها يوم دخل اليونان مدينتنا.

ـ أنصت إلى أحاديث الجنود اليونانيين، أسرع بتعلم اليونانية.

تعلمت ثلاث كلمات فقط: الخبز والماء ومرحبا. عندما هرب اليونان هربنا نحن أيضاً من خلفهم. والآن أتينا إلى عالم حيث لن نهرب منه إلى مكان آخر. أتينا لنعثر على مكان جديد ووطن جديد نستقر فيه. يجب أن أتعلم اللغة العربية. لكن كيف؟ وهل يمكن أن تتعلم لغة بالإنصات يميناً ويساراً أو باصطياد الكلمات من الهواء.

أجد تعليمات أمي العاجلة غريبة بعض الشيء، ولكن أخذ شكل التلميذ النبيه. أنصت للأصوات التي تصدح في الشارع.

كانت أعلى صرخة للبائع على الحمار الذي يتغنى بصوت عال بأصناف الخضراوات المحملة على الحيوان. يبدو أنه ليس لديه زبائن. إن سواد الباذنجان المصقول يلمع تحت

أشعة الشمس المسائية. استغرب، لا أصدق أذناي... كلمة (بادلجان) التي أعرفها ينطقها العربي ذاتها (بادنجان)...

أسرعت نحوها دون إضاعة وقت. ـ "يا أماه"، تعلمت كلمة واحدة.

نظرت أمي مندهشة.

ـ (بادنجان)..

ـ الله يصلحك، كم هو ذكي ابني. ـ وهل تستطيع أن تتعلم الكلمات الأخرى التي يلفظها الرجل مع (البادنجان)...

الكلمات الأخرى... تلزمني سنوات طويلة كي أتمكن من لفظ باقة صغيرة من الكلمات الأخرى حتى ولو فتحت أذني وعيني إلى أقصى حد.

كي أكون صادقاً، علي أن أعترف بأني أشعر بالخجل حتى اليوم أمام قبر أمي وأمام أبناء بلدنا العرب وأمام الوطن الجديد الذي تبنانا.

فلغتي العربية لا ترضيني...

تقدمنا حتى طرف المدينة، حيث تغدو الأبنية متناثرة وتنقشع البساتين أمامنا.

ـ أتيت بكم إلى هنا ـ قال المرافق ـ لأن الجو في هذا المكان لطيف جداً. لن تجدوا جواً منشرحاً مثله في الشام كلها. انظروا، لقد بني المشفى الفرنسي والإنكليزي في هذه المنطقة. وليس عبثاً. اختاروا مشافيهم في هذه الأحياء، إنهم يعرفون ما يفعلون.

ـ لكننا سنكون بعيدين جداً عن الكنيسة والسوق. تعترض الوالدة.

ـ لا بأس، يا سيدتي، كونوا بعيدين إنما عيشوا أصحاء. حتى لو أكلتم قليلاً فالجو سيشبعكم.

أنظر إلى سلسلة الأبنية وأنا أصلي في سري عسانا نستأجر غرفة في إحدى الأبنية هذه التي دهنت درفات نوافذها بالأخضر أو الأزرق. إلا أن المرافق انعطف يساراً ودخل شارعاً ضيقاً.

ـ هنا، يا سيدتي، يسكن الأرمن وفي الوقت ذاته الغرف رخيصة.

هناك في زاوية الشارع يوجد ينبوع. روينا جميعنا ظمأنا، دنونا ومددنا أجواف أكفنا للماء الفائض.

فقالت أمي. ـ آه، كم هو بارد الماء. الله يرحم من أقام هذا الينبوع.

ـ وكأنه ينبوع قريتنا (سيفري ـ هيسار). أردفت الجدة.

ـ ماذا تقولون، فالشام معروفة بمائها وهوائها وسكاكرها. ـ أجاب المرافق.

أنا الآن أعرف طعم الماء والهواء. أما السكاكر فلم أذقها بعد. هل هي طيبة المذاق مثل شكوكولا الجنود اليونان.

انعطف مرافقنا بجانب الينبوع وتوقف أمام بيت قائم ذي طابق واحد في شارع حجري ومغبر. درفات النوافذ والجدران مدهونة بخليط سيئ من الطين والكلس. لا أرغب بالدخول. حتى الباب ليس له مسكة حديدية. دفعوا الباب ودخلوا. عبثاً أحاول أن أقاوم وأنا أرجوهم أن يقرعوا باب البناء الحديث المواجه.

وكان الجواب: اسكت أنت، ما زلت صغيراً على هذه الأمور.

يتوسع ممر بقوس منخفض أمام باحة بلاطها من الأحجار الكبيرة. تحيط الغرف بالباحة لكن واحدة فقط تطل على الشارع. وفي الزاوية اليمنى من الباحة مضخة لسحب الماء من البئر. وبينما تتفقد أمي وجدتي الغرفة الفارغة في العمق المقابل، أندفع نحو المضخة بفضول طفولي وأحرك يدها إلى الأعلى والأسفل. وبعد حركات عدة هاهو الماء يسيل في الحوض. لقد استحوذت هذه المضخة على قلبي فتصالحت مع البيت غير الجذاب من الخارج.

ــ الغرفة مظلمة قليلاً ولكن ماذا نفعل، سيكون لدينا مكان نؤوي فيه رؤوسنا. خلصت أمي.

ــ إنه حسن يا سيدتي، نسبة لسعره يعتبر حسناً جداً. أجاب المرافق.

كانت صاحبة البيت سيدة عجوز أتت من أمريكا وحصلت على ذلك المبنى من توفير مالها. من الصعب أن توافق على استئجار تلك الغرفة في عمق الباحة. نحن كثر، أربعة أولاد واثنان كبار. فهي لا تريد ضجة وجلبة في البيت. وبكلمات بالعربية ترافقها حركات بيديه ورأسه، نجح مرافقنا بإقناعها أخيراً. نحن أناس طيبون من عائلة معروفة، كنا نملك بيتاً كالقصر في مسقط رأسنا، وبساتين وحقولاً.. إنما المصير التعيس جعلنا مهجَّرين، يجب ألا يحكم علينا بحالنا هذا.

هل يا ترى فهمت صاحبة البيت هذا الخطاب الذي ألقي بحركات الأيدي وكلمات مكسرة بالعربية والتركية؟ المهم أنها أومأت برأسها بالموافقة وفتحت كفها لاستلام أجار الشهر الأول سلفاً.

*****

(*) فصل من رواية "وداعاً أيتها الطفولة" للكاتب الأرمني موشيغ إيشخان (١٩١٣ ـ ١٩٩٠)، ١٩٧٤، بيروت، ص ٢١٥.

رواية **"وداعاً أيتها الطفولة"** هي عبارة عن مذكرات طفولته، وقد خصص الكاتب الجزء الأول من الرواية لسرد قصة حياته في (سيفريهيسار) ورحلة العذاب إلى أن وصل إلى دمشق. أما الجزء الثاني فتدور أحداثه في دمشق وقد خصصه لسرد ذكرياته في دمشق تلك المدينة التي قضى فيها طفولته، ببيوتها ومدارسها وشوارعها والمهنة التي مارسها، وكذلك شغفه بالمطالعة وانطلاقته إلى عالم الأدب والكتابة. وفي النهاية يودع إيشخان طفولته التي لم تكن مليئة بالألعاب بل بالدم والحلم الضائع.

الكاتب الأرمني موشيغ إيشخان:

اسمه الحقيقي موشيغ جندرجيان. ولد عام ١٩١٤ في سيفريهيسار (قرب أنقرا) وتوفي في بيروت عام ١٩٩٠. تم تهجيره مع عائلته إلى دير الزور. قضى طفولته في دمشق حيث أتم تعليمه الابتدائي ثم انتقل إلى قبرص حيث أكمل تعليمه الثانوي. غادر إلى بيروت وبعدها إلى بروكسل حيث درس الأدب في جامعاتها. استقر في بيروت وتفرغ للكتابة والتدريس.

يعتبر موشيغ إيشخان من أبرز الكتاب والشعراء الأرمن في المهجر. لفت موشيغ إيشخان الأنظار منذ مجموعته الأولى وهي عبارة عن قصائد بعنوان (أغنية البيوت) صدرت عام ١٩٣٦، وتلتها مجموعة (أرمينيا) ١٩٤٦ و(حياة وحلم) ١٩٤٩ و(الخريف الذهبي) ١٩٦٣ وغيرها. تفوح قصائده بالرومانسية

والعاطفة، فنجد نار مشاعره الرقيقة والصادقة وغيوم الحزن ترافق دوماً سطور شعره.

عايش الحرب اللبنانية وخصص لها قصيدة بعنوان (لبنان) حيث وصف فيها الموت والدمار وسمى لبنان "ملكة الجمال". كما عبر عن الأزمة اللبنانية من خلال العديد من المقالات التي كانت تصدر في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينات في ملحق جريدة "أزتاك" في بيروت حيث توفي عام ١٩٩٠.

كتب موشيغ إيشخان عدداً من المسرحيات الحديثة في بنيتها وطريقة تفكيرها، حيث تتناول مواضيع وطنية ونفسية واجتماعية مثل (الرجل الذي خرج من البراد) ١٩٧٩، ومسرحية (ملك كيليكيا) ١٩٨٩ و(كم هو صعب الموت) ١٩٧١.

من أعماله النثرية (من أجل الخبز والنور) ١٩٥١ و(من أجل الخبز والحب) ١٩٥٦ و(وداعاً أيتها الطفولة) ١٩٧٤. وكذلك عمله المؤلف من ثلاثة أجزاء (الأدب الأرمني الحديث) عام ١٩٧٣ ـ ١٩٧٥.
سمي بأمير الكتابة الأرمنية تيمناً بكنيته التي تعني الأمير باللغة الأرمنية.

❑❑

الأخطبوط

سامي محمود طه

في الداخل صمتٌ مطبق، أو هكذا قدّر.. وفي داخله بحرٌ بحجم قلبه، عصفت به أنواء بحار الأرض.

في الداخل غرفة التوليد الجراحي، وهو يمضي الوقت الأطول في حياته على ذلك الباب حيث ترقد زوجته تعاني آلام المخاض، بينما هو يعاني شعوراً مكثفاً من الخوف.

* * *

عندما أخبرته أول مرّة أنها تحمل في داخلها ثمرة زواجهما الغالية انتفض كالمجنون.. أمسكها بكتفها وهزّها بقوة صارخاً: غير معقول! ولج غرفته وأقفل بابها.. بعد قليل كانت خطواته تنقله خارج داره. رأى آثامه مارداً كالإخطبوط، وعلى كل يدٍ أخطبوطية ارتسمت واحدة من خطاياه.. هنا كان يصوغ(تقريراً كاذباً) أودى بلقمة عيش زميل له وأطفال حرمهم (تقريره) من رغد العيش، وعلى يدٍ أخرى تبدّى له والده الذي مات قهراً بعد أن فقد أرضه عندما باعها الابن بحيلةٍ ابتكرها، ويدٍ أخرى رأى من خلالها قضباناً حديدية ومن ورائها يطل وجهُ إنساني رماه بشهادته الظالمة في عتمة السجن، ويد أخرى، ويد..و..

أخذت أيدي الإخطبوط تدنو منه حتى احتضنته، وراحت تهصر جسده بقوة؛ شعر بدوار رهيب.. قهقه الأخطبوط، خاطبه: أنا ابنك الآتي.

لازمه الإخطبوط مقيماً ليالي عدّة، فقرّر أن يعيد اللون الأبيض إلى صفحاته الماضية.. سار خطواتٍ باتجاه زميله الذي حرمه لقمة العيش، رآه يتخبّط في شباك عنكبوتية نصبها له العوز، فلم يجرؤ على الدنو أكثر.. سار نحو قبر أبيه، كان عاجزاً عن الفرح بعودة الأرض التي لم يستطع أن يستعيدها، وعندما اقترب من السجن شعر باضطراب ينتابه روحاً وجسداً فطأطأ رأسه وعاد.

* * *

(سأقرّ بكل ما اقترفتُ، وليكن ما يكون..) قال لنفسه، وتبدّتْ معالم الندم على وجهه إلا أنه أخذ يتصوّر نظرات الناس: (سينهشون جسدي بعيونهم، سيحتقرون دمي وروحي. ليس

لأنني آثم، ولكن لأنني ضعيف.. كلهم آثمون.. المسيح قال: من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر..)

كان على سريره، و الساعة تجاوزت الثالثة صباحاً وإلى جانبه رقدت زوجته، نظر إليها أحسّ أنّه مجهد، ولهذا كان بعد قليل يغطّ في نوم عميق، و زوجته لم تكن قد أغفت بعد..

زوجته رأتْ في عينيه ارتباكاً و قلقاً، سألته مراراً عن مصدر ذلك، لم يكن يرد. أدمن التفكير بالأخطبوط ، انتابه إحساسٌ بأنّه يكره ابنه القادم ، وفي مواجهة زوجته عرض رأيه أن يؤجلا الإنجاب وعندما طلبت إليه تبريراً لم يجب أيضاً.

مرت الأيام ، والشهور ودنا موعد قدوم الابن.. رأى خطاياه تتكوم في رحم زوجته فتلدُ كائناً مشوّهاً.. كان يخاف ابنه القادم أكثر من أي خوفٍ وما زاد قلقه أن زوجته التي دخلت مشفى التوليد احتاجت عملاً جراحياً ، فأيقن أن ما يفكر به ليس وهماً. أراد أن يطلق العنان لنفسه ليهرب بعيداً، إلا أنه لم يستطع فوقف ينتظر.

المشفى يعجّ بالناس.. حديثٌ هنا وجلبة هناك، وفي مكان آخر رجلٌ ينتظر، ممرضات وأطباء يزرعون المشفى جيئة وذهاباً. معالم القلق والارتباك يراها كل من يتطلع إليه، فجأة فُتح باب غرفة التوليد وخرجت ممرضة. أراد أن يسألها إلا أنه تردّد بسبب خوفه، ثم استجمع قواه وسألها: ما النتيجة؟! ولأنها كانت مسرعة لم تُجب؛ أحسّ بثقل المشفى بمن فيه يسقط على رأسه.. قطع تفكيره خروج طبيب فسأله: ما النتيجة ؟!..

ابتسم الطبيب وقال: مبارك، إنه ولدٌ ذكر، وزوجتك ستتخلص من تأثير المخدّر بعد قليل؛ اطمئن... نظر إلى الطبيب نظرة مليئة بالشك؛ خاطبه: أرجوك قل الحقيقة؛ دُهش الطبيب وقلب شفته السفلى وسار. ممرضة أخرى خرجت من غرفة التوليد، وعندما واجهها حدّثته: مبارك، إنه ولد.

قال لها : هل هو مشوه ؟

نظرت إليه باستغراب: ماذا تعني؟!..

أجاب: لا ... لا شيء... عذراً.

أفاقت زوجته من التخدير فأخبرته الممرضة أنه يستطيع الدخول.

سار بخطوات متثاقلة، قابلته زوجته بابتسامة فرح، وقبل أن ينظر إليها تطلّع إلى ابنه. نسي الإخطبوط والشهور التي أرّقه فيها الإخطبوط، نسي الجحيم الذي عرفه قبل رؤية ابنه. نقل نظراته إلى زوجته، كانت ترمقه. قال لها: الحمد لله على سلامتك ، و طبع قبلة على جبينها المجهد. وقف مبتسماً. احتضن ابنه الصغير وخاطبه: (ستكون بلا خطيئة .. أجل بلا خطيئة).

وبينما كانت الزوجة حائرة في مقولة زوجها، والزوج يكرّر للمرّة الثالثة عبارته:

(بلا خطيئة).. كان ابنه يبكي مثلما يبكي جميع الأطفال في اللحظات الأولى لخروجهم إلى النور والحياة..

متاهات

إبراهيم درغوثي

تنبيه:

قبل أن تبدأ في قراءة هذه القصة، أريد أن أعرض عليك حكاية هذه الحكاية، حتى لا تختلط عليك الأمور، وتتشابك في رأسك الأزمان والأمكنة. لأنك واجد فيها حضوراً لافتاً لشهرزاد وشهريار وهما كما يعرف الناس جميعاً، تقريباً، شخصيتان أثثتا حكايات: ألف ليلة وليلة. الأولى، بنت وزير جمعت بين النباهة والحكمة، فحمت بنات جنسها من الاغتصاب والقتل بدم بارد. والثاني ملك مخدوع في رجولته، ملك ككل الملوك الأشاوس، اكتشف بعينيه الاثنتين زوجته وقد تفخذها واحد من عبيده السودان، فثار لرجولته وقرر إفناء بنات حواء من الوجود. ولكن شهرزاد اللبيبة شدته بحكاياتها فأرجأت عمليات القتل إلى أن استولدها فلذات أكباده، ففازت بروحها وبأرواح صويحباتها.

وبما أنه من حقك أن تتساءل عن سبب وجود هذا الملك المخدوع وجاريته الحسناء في نص قصصي حديث، فإنني أردت أن أعفيك من طرح هذا السؤال، أو التفكير في طرحه، لأنني سأشرح لك الأمر بكل بساطة. ولك أن تقبل هذا الشرح أو ترفضه.

لك أن تسخر مني، أو تطنب في مدحي والثناء على عبقريتي التي لن يجود الدهر بمثلها مرة أخرى.

كل هذا متروك لنباهتك وفطنتك فقط.

أما أنا فسأقول كلمتي وأمضي إلى المجهول. لأن هذا النص الذي ستقرأه بعد قليل لا ناقة لي فيه ولا جمل كما يقول المثل العربي القديم. فكل ما في الأمر أنني اشتريت من بائع كتب قديمة معروضة على قارعة الطريق في نهج من أنهج تونس العتيقة، نسخة من كتاب ألف ليلة وليلة.

لم تكن النسخة في حالة جيدة لذلك لم يطلب مني البائع ثمناً مُشِطاً، وإنما طلب بضع دنانير فقط.

عندها كنت بصدد تصفح الكتاب، جلبت انتباهي كتابة بخط اليد على مدى الصفحات الأخيرة. (قد أكون مسبوقاً لهذه الحيلة في سرد أحداث هذه القصة ولكنني لم أجد غيرها فاغتنمت غفلة بعض القراء وحررتها، على أمل أن أنجح فيها أخفق فيه من سبقني في هذا الباب ـ والله ولي التوفيق).

قلت في نفسي، هي تعاليق قارئ على هذا النص، وهي عادة كثيراً ما استعملها القراء، ربما قتلا للوقت، أو للتنفيس عن هم مكبوت، أو لاستعراض معلوماتهم، أو لسب الكاتب والتهجم على أخلاقه، وغير ذلك مما تجود به النفس البشرية الأمارة بالسوء. وأغلقت الكتاب، ولم أعد إليه إلا هذه الأيام؛ فقد انشغلت بأخبار الحروب والكوارث الطبيعية التي ضربت الدنيا في كل مكان، ودأبت على مشاهدة التلفزيون إلى أن كلّ بصري وتضعضعت أحوالي، وضاقت بي الدنيا حتى صارت أصغر من خرم إبرة.

كنت عندما أصاب بهذا المرض، مرض الكآبة، أعود إلى المكتبة أقتل فيها الوقت مع أصدقاء لا يملون صحبتي أيضاً. هل هي الصدفة التي قادت خطاي إلى رف كتب التراث وإلى تلك النسخة من كتاب ألف ليلة وليلة التي اشتريتها منذ شهور، ونسيتها، ربما.

فقد عدت إلى الكتاب أتصفحه، فوجدت هذه الحكاية المكتوبة بخط اليد. حكاية تملأ الصفحات الأخيرة من الكتاب مع تعليق من صاحبها يقول فيه إنه أنجز هذا النص ليشارك بقية الكتبة الذين تداولوا على تأليف هذه المدونة منذ مئات السنين. وإنه يرجو ممن يفكر في إعادة طبع كتاب ألف ليلة وليلة أن لا يسقط هذه الحكاية من الطبعة الجديدة. ويعد بكتابة حكاية أخرى.

وقال كلاماً كثيراً أسقطته حتى لا أثقل عليكم أولاً ولأنني وجدت فيه ثرثرة لا طائل من ورائها.

إذا أقنعتك عزيزي القارئ هذه المقدمة فما عليك إلا أن تواصل القراءة، وإذا ظهرت لك تفاهة هذا الكلام فذره لمن خلفه ولا تلتفت إليه، وأنا متأكد أنك لن تندم على ذلك.

أم المتاهات

أو ليلة كليلة القدر

ماذا لو أفاق أحدكم ذات صباح وهو يملك رصيداً مالياً يساوي مليارين ونصف المليار من ملاليمنا التونسية. نعم يا سادتي الكرام، ملياران ونيف. وحتى أقرب الرقم لمن لا يحسن تحويل الملاليم التونسية إلى دولارات أمريكية، من قراءة لغة القرآن، أقول إن هذه الثروة تساوي بفلوس العم سام اثنتين من ملايين الدولارات. أي نعم ورب الكعبة، مليوني دولار. وما على صاحب هذا الرصيد المالي إلا أن يبدأ بالعد.

ولكن وحتى لا أذهب بطمع الطامعين بعيداً أقول لكم إنني صاحب الحظ السعيد. فأنا من انفتحت في وجهه كوى وشبابيك وأبواب ليلة القدر في غير موعدها. ليلة القدر وما أدراك ما ليلة القدر. ليلة هي عندي أغلى من الدنيا وما فيها: من ناطحات السحاب الأمريكية، إلى البنوك السويسرية، ومن آبار النفط السعودية إلى مناجم الذهب في إفريقيا الجنوبية. ليلة خير من ألف ليلة وليلة التي غنتها سيدة الطرب الأصيل أم كلثوم بردت أمطار الربيع ثراها، وشنف الله آذانكم بصوتها ومغناها.

المتاهة الثانية

أو ماذا يحصل لك حين تتغول عليك زوجتك

أبدأ الحديث بذكر الله والصلاة والسلام على رسول الله محمد بن عبد الله، فأنا مواطن يؤمن بالقدر، خيره وشره، ولا يجادل فيما قدره الله لعباده من أرزاق في اللوح المحفوظ في عليين منذ أن قذفوا في الأرحام نطفاً لا حول لها ولا قوة. مواطن مما كان يعرف سابقاً ببلاد إفريقية التي غزاها في قديم الزمان وسالف العصر والأوان عبادلة الله السبعة، ففتحوها وأدخلوا أهلها دين الله الحنيف بالحكمة والموعظة الحسنة. وصارت تعرف لاحقاً بتونس الخضراء، زينة البلدان وعروس المدائن. أنا يا سادة يا مادة أيدلنا ويدلكم على طريق الخير والشهادة مواطن من الشعب الكريم لا علاقة لي إطلاقاً بما صار يعرف في هذه الأيام بالوسائط الحديثة للاتصالات، أي بعالم الكمبيوتر والإنترنت ووسائل الاتصال عن بعد وغيرها من هذه الخزعبلات. فأنا تعلمت في كتاب القرية. أكتب ما تيسر من المعارف الدينية والدنيوية على لوح خشبي مبارك، مصقول بطبقة من الطين الازب أخط عليه بقلم من

القصب بعد أن أغمسه في السماق. والسماق لمن لا يعرف، هو مداد مصنوع مما علق بمؤخرات الكباش، يخلط بالماء ويوضع على نار حامية حتى يتخثر ويصير كالحبر الصيني.

وكبرنا فتركنا القصب والسماق، وصرنا نكتب بالقلم الجاف على الأوراق البيضاء، ونتفنن في الرسم وفي نقش الحروف ولا نمل، إلى أن جاءتنا هذه الاكتشافات الحديثة فقلبت دنيانا الهادئة رأساً على عقب.

امتلأت منازل المدينة بهذه الآلات الإلكترونية العجيبة، فتصدرت المجالس كما كان الحال في بداية ستينات القرن الماضي عندما اكتشف العالم أجهزة الراديوهات العملاقة. وكنت أجدف ضد التيار، فقد امتنعت عن الحديث في هذا الموضوع امتناعاً تاماً ولم أترك لأحد من الأهل فرصة طرح إمكانية شراء جهاز إعلامي وإدخاله إلى بيتي، إلى أن حرك الأولاد أمهم ضد هذا الموقف المتطرف من رجل مثلي يدعي أمام العالم المتحضر أنه من أنصار العلم، ويؤمن بأن الأمريكان نزلوا على سطح القمر، وبأن الإنسان قرد ناطق بالكلام المبين، وبأن هذه الأرض عجوز شمطاء عمرها يقاس بمليارات السنين. وحرضوها بالهمز واللمز، فاشتد عزمها على النزال. ورغبوها في صندوق العجب، هذا الذي يحوي العالم بين جنباته. وطلبوا منها أن تناصبني العداء إن أنا امتنعت عن قبوله في بيتنا. فتهربت من عينيها في أول الأمر، ومن غمزاتها فيما بعد، ومن إلحاحها على تنفيذ أوامر أكبادنا التي تمشي على الأرض. وماطلت، وتناسيت، وادعيت ضيق ذات اليد إلى أن هجرتني وتركتني أنام وحيداً في فراش ليالي الشتاء الباردة، فرضخت للأمر ولسان حالي يقول: لست أول من تغولت عليه ربة بيته يا رجل، ففز بدفئها ونفذ أوامرها وأمرك لله.

وكان ما كان. بعد أيام، تصدر قاعة الجلوس في بيتنا العامر، جهاز كمبيوتر بتوابعه وزوابعه أغنانا عن التلفزيون، وأدخلنا عالماً آخر لم أكن أعرف أنه موجود.

وتلك حكاية أخرى لم تدر بها شهرزاد.

وشهرزاد هذه ليست تلك التي قد يكون الواحد منكم سمع بعضاً من حكاياتها أو قرأ شيئاً منها في كتاب ألف ليلة وليلة، وإنما هي زوجتي المصون، أنا، شهريار بن عبد الله بن عبد الله بن آلخ بن سام بن نوح بن آلخ بن آدم عليه الصلاة والتسليم. وقد قررت بمحض إرادتي أن أقص عليكم بنفسي حكايتي هذه. أولاً لأنها تختلف بعض الشيء عما تعودتم عليه من قصص شهرزاد العجوز لشهريار الآخر، شهريار الحكاية القديمة، تلك التي تخرج من جعبتها كلما أعجزتها الحيلة، جنا وغيلانا وشياطين طائرة، وهذه أشياء لم تعد تقع في هذا العصر. وثانياً لأنها لا تعرف عن قصتي الشيء الكثير، فهي تجهل هذه العوالم الجديدة ولا تفقه في دنيا القص الحديث شيئاً يذكر.

هكذا بكل بساطة، حتى لا تذهب بكم الظنون مذاهب أخرى، ولا تتأولوا هذه الكتابة تأويلاً آخر.

المتاهة الثالثة

أو قصة شهريار مع المليوني دولار

كان يا ما كان، في قديم الزمان وسالف العصر والأوان، كان يعيش في قرية من قرى بلاد العرب التي شملها الله برحمته، رجل يدعى عبد الله، رجل مستور الحال، يستدين في بعض المرات من البنك الذي يملك فيه حساباً جارياً ينزل فيه راتبه في أواخر كل شهر، ولكنه كان يسدد ديونه ولا يتلكأ في التسديد ليعود إلى الاستلاف مرة أخرى، وهكذا دواليك، قوت على موت، إلى أن فاجأه مرة جهاز كمبيوتر اشتراه منذ أيام بثروة لم يكن يحلم بها. تخيلوا معي مغارة علي بابا بما حوته من كنوز سرقها حراميو كل الدنيا، من المافيا الإيطالية حتى مروجي المخدرات في مدن أمريكا العظمى: ذهب وألماس، ودولارات وأورووات، وتحف فنية، ولوحات لرسامين من عصر النهضة حتى بيكاسو و... ما لا عين رأت ولا أذن سمعت وما لا يخطر على بال، تيجان من الذهب الخالص كانت فيما مضى فوق رؤوس أطاحت بها وكالات المخابرات المركزية، وعصي من الأبنوس كان جنرالات من دول العالم الثالث يزينون بها خطواتهم المنتظمة على وقع الأناشيد الرسمية فوق زرابي المخمل المفروشة في مطارات العالم، وأقمشة من الحرير النفيس المزركش بخيوط الذهب و... شيء لا يمكن أن يحصيه إلا الله العلي القدير. هكذا قدرت، أنا محدثكم، عبد الله وصفيه، قيمة الثروة التي كسبتها بعدما ترجم لي أحد أساتذة معهد القرية التي أسكن فيها نص البريد الإلكتروني الذي وصلني. رسالة مكتوبة بإنكليزية وحروفها المباركة كنجوم السماء في ليلة صيف، حولها لي الشاطر حسن إلى العربية، فأغمي علي أولاً، ثم أفقت من الإغماءة، فحولت منزلي إلى قاعة أفراح وليال ملاح وأنا أردد لكل من هنأني بهذه الرحمة التي نزلت علي من سماء إنجلترا العظيمة:

ـ رحم الله رجلاً عرف قدر نفسه، هاهي اللغة الإنجليزية تأتيني بما لم تقدر عليه لغة الصحراء المقدسة. فبالله، والله، وتالله، وبإذن الله، الرزاق العليم، القادر الكريم، الذي يعطي ولا يمن، ويهب بدون حساب. إنه، لو قدر لي حقاً هذا الفوز المبين لجعلت كل أطفال كتاتيب عالم المسلمين يقرؤون كلام الله بهذه اللغة الرائعة.

ونذرت للرحمن نذراً عظيماً، بأن أشتري بجزء كبير من هذا المال، وا... عجبي، أجهزة كمبيوتر أفرقها على كل طالب علم ليفوز معي، ربما في مرة قادمة، بهذا الرزق الحلال. فمما ورد في تذييل الجائزة، أنها تفرق على الخلائق مرة كل سنة.

وبما أنني فزت بها هذه المرة، فليس من الغريب أن تكون في العام القادم أيضاً من نصيب آخر من هذه البلاد التي اصطفاها الله وكرمها وجعل من أممها خير أمة أخرجت للناس. يأمر أهلها بالمعروف، وينهون عن المنكر، ويتعاضدون عند الشدائد، ويحبون لبعضهم ما يحبون لأنفسهم، ولا يتركون للعدو موطئ قدم فوق أرضهم. شعوب وقبائل اختارها الله وكرمها بالبترول يا أخي، فأرى الخلائق جنات نجد ودبي والكويت سيتي بالعين المجردة حتى يتأكد الجاحدون والكافرون والذين في قلوبهم مرض من أن رب العرب يملك في خزائنه أيضاً جنات عدن، تلك التي وعد بها المتقين من عباده الصالحين. جنات تجري

من تحتها الأنهار، وتغرد فوق أغصانها الأطيار.

وظللت أحلم بهذه الثروة، لأنه ذهب في ظني، بادئ ذي بدء أنه بمجرد الإعلان عن الفوز، وبكلمة سحرية مني، كأن أقف أمام باب المغارة التي حدثتكم عنها قبل قليل، وأهمس: افتح يا سمسم، فتفتح أمامي أبواب بنوك العالم لأغرف من خيراتها ما شاءت لي الأقدار واللغة الإنجليزية الكريمة. ولكن ظني ذهب أدراج الرياح. فقد استدعى الأمر أكثر مما تحسبت له.

كان علي أن أقطع سبعة بحور، وأصعد سبعة جبال وأتوه في سبع صحار لأنال مال العيون الزرق.

وتلك حكاية أخرى لم تدر بها شهرزاد كما قلت لكم في المرة السابقة.

المتاهة الرابعة

أو الشاطر حسن يذيع السر

طلبت مني شهرزادي أن لا أكثر من الحديث حول موضوع هذا الكسب الذي خرج لنا من بلور جهاز الإعلامية الذي جهدت هي وأولادها في الحث على اقتنائه بينما كنت أعادي الفكرة. وذكرتني بأنها قاطعتني، وهجرت الفراش الحلال حتى رضخت للأمر وجئتهم بتلك الآلة العجيبة التي ربحنا من ورائها هذه الثروة. وصارت تلحف بتذكيري بأن المشرفين على هذه المغامرة يؤكدون على الاحتفاظ بالسر، وبعدم البوح بالرقم الفائز في السلسلة. هذا الرقم الذي وقع اختياره من بين مائة ألف بريد إلكتروني.

وترفع يديها إلى السماء، وتبوس كفيها، وتتمتم: ما أرحمك يا الله، بريدنا يفوز من بين مائة ألف بريد. ما أكرمك يا الله وما أسعدنا برحمتك الواسعة.

وبما أنها تعرف أن حبة الفول لا يمكن لها أن تبتل داخل فمي، كناية على أنني ثرثار، مهذار، فإنها نظرت في عيني نظرة أورثتني ألف حسرة، ولم تزد على ذلك شيئا.

ولكن من أين للمسكينة ولي بالستر بعد أن ذاع الخبر في طول البلاد وعرضها منذ أن فارق الشاطر حسن باب دارنا. فقد تهاطلت علينا التهاني من حيث نعلم ومن حيث لا نعلم. تهاني بوساطة التلفون العادي، وبأخيه المحمول، وأخرى بالبريد العادي، وبالبريد السريع. واتصالات بالإيميلات، وغيرها بالبطاقات البريدية الرائعة. ولكن أهمها جميعاً تلك الزيارات الفردية والجماعية التي صارت تحصل لنا في عقر دارنا أناء الليل وأطراف النهار.

زيارات لم نكن نحسب أنها يمكن أن تقع لنا لولا تلك الجائزة السعيدة التي قلبت حياتنا وحولتنا من حال إلى حال، وسبحانه تعالى مغير الأحوال. سبحانه أعبده وأنوب إليه، فلولاه ما حصل الذي حصل.

زارنا رجال سياسية من كل ألوان الطيف. جنتلمانات، أجسامهم الفخمة مدسوسة داخل بذلات فاخرة، تزينها ربطات عنق تعبق منها روائح العطور الفاتنة. جاؤوا يطلبون الود والصحبة وقضاء شؤوننا الخاصة متى أشرنا بذلك. قالوا لنا: اكتفوا بالإشارة ولا يهمكم

بشيء بعد ذلك. ودخل بيتنا لأول مرة رجال أعمال كبار وصغار يقطر الشحم تحت خطاهم. شحم لزج، متخثر، نتن كالفساء. كان الصغار يرغبون في أن نشاركهم أرباحهم القادمة، وكان الكبار يعرضون علينا أرباحهم الحالية. اطلبوا، قالوا لنا، ولا تخجلوا، فالمال كثير، ولا فرق بيننا وبينكم إلا بالصورة المرسومة على العملة.

المتاهة الخامسة

أو ـ أنا الغني وأموالي المواعيد..

حتى لا يقال أنني أسرق أشعار الغير وأنسبها لنفسي، أعلن لمن يعرف أن هذا عجز بيت شعر استلفته من صاحبي

وخليلي أبي الطيب المتنبي برد الله ثراه.

يوم وصلنا الإيميل الذي طلب مني فيه إرسال نسخة من جواز سفري ورقم حسابي الجاري في واحد من البنوك التونسية التي تتعامل مع الخارج لتسهيل إرسال الأموال التي ربحتها، وحتى يصلني هذا الخير إلى باب الدار ـ كما قالوا لي ـ كان أطول يوم في حياتي. فقد خرج الخبر للخاصة والعامة في لمح البصر، كيف خرج هذا الخبر وتناقلته الألسن بهذه السرعة، لست أدري، إذ بمجرد أن وضعت قدمي أمام باب الدار هجم علي جمع غفير من البشر لا يعلم عدده إلا الله: رجال ونساء وأطفال، وشيب وشباب. كانوا متبوعين بضاربي طبول ونافخي مزامير وحواة، آكلي عقارب، ومصارعين، ومريدي زوايا وتكايا. التف الجمع حولي، وصاروا يتصايحون ويتدافعون كل واحد منهم يريد الوصول ليدي ليلثمها ويتبرك بها. وأنا، وقد أصابني الذعر خوفاً من أن أموت مختنقاً، أنادي مستغيثاً، ولا مجيب إلى أن أغمي علي، وظن أنني فارقت الحياة. حينها فقط تفرق الجمع من حولي. وبدأت الجوقة في النواح والصياح وفي لطم الوجوه والعويل والبكاء. وأنا أنظر بعين القلب لما حل بهذه الأمة التي ـ تحرث على البرق ـ.

بعد هذه الحادثة التي كادت تودي بحياتي، ألزمتني زوجتي والأهل والأقارب والأصدقاء ومن زارنا في الأيام السابقة من ذوي الشأن بعدم مغادرة البيت. قالوا: لن نجعلك ضحية لهؤلاء المجانين، وسنتكفل بمستلزمات حياتك، فقر عيناً، ونم ملء جفونك عن الشاردة والواردة.

ونمت، كما قالوا لي، فامتلأت رفوف المطبخ بما لذ وطاب من لذائذ الدنيا. وامتلأت جيوبي بلفائف من ورق النقد.

ولكن ما نغص علي هذه الجنة أنني كنت حين أقف وراء شباك بيت الجلوس الكائن في الطابق الخامس من العمارة التي أقطنها، أرى صفوفاً من الخلائق متراصة قدام باب العمارة،

صفوفاً طويلة، تكاد لا تنتهي.

كانت الخلائق تنادي باسمي، وتطالب بحقها فيما كسبت من مال اللغة الإنجليزية الكريمة. وأنا من وراء شباكي، أعجب لهؤلاء الناس، ولحالي، وألعن الساعة التي طاوعت فيها نفسي وأدخلت إلى البيت هذه الأعجوبة التي أربكت حياتي وحولتني بين عشية وضحاها، وليل تلاها إلى معبود لكل هذه الجماهير الغفيرة والخلائق الكثيرة. وأندم بسرعة على هذا الكفر بالنعمة التي حرضنا ربنا على أن نحدث بها، فأستغفر الله، وأعد نفسي بأن أحمد ربي وإن داستني أقدام العامة، ونهشتني الأفاعي السامة وقروش الطامة.

ولا حول ولا قوة إلا بالله العزيز القدير الذي يفرق الأرزاق ولا يمل ولا يكل، به أستعين، وعليه أتوكل في حل صغائر الأمور وكبائرها. فهو من يرزق الخلق بغير حساب، فلولا رحمته الواسعة لعميت عيون اللغة الإنجليزية عن رؤيتي، ولتاه بريدي الإلكتروني في هذا البحر المتلاطم من بريد العالم الحر، والعالم المتخلف، وما بينهما بريد العالم البين بين.

كنت أقول لنفسي انظري يا بنة الكلب كم هي عظيمة رحمة ربك، فلا تنسي ذلك وعضي على هذا الكلام بالنواجذ وإلا أكلتك ضباع الجبل وبالت عليك الثعالب.

وقد هان من بالت عليه الثعالب.

المتاهة السادسة

أو الهاتف الذي حذرني من الخناس

دسست بين هذه الجماهير الواقفة تحت سمائي من كان يهرب إلى البيت، بين الفينة والأخرى من يحدثني عن سبب وقوفه في هذا الصف.

كانت إجابات بعضهم غريبة وعجيبة، لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن يعتبر.

هزني بعضها حد البكاء. وضحكت من البعض الآخر حد البكاء أيضاً:

كان يا ما كان... في قديم الزمان... وسالف العصر والأوان...

كان رجل فقير الحال، رث الهندام، يدعى لقمان.

وكان...

وكانت امرأة جميلة، طويلة القد رائقة الخد، ولكنها لم تكن تملك من حطام الدنيا شيئاً.

كانت هذه المرأة...

وكان وكانت...

وكانت وكان...

وكنا وكانوا...

وسيدي، ينقصني ألف دينار لأزوج هذه اليتيمة.

وسيدي، لم أقدر على دفع معلوم كراء البيت، وصاحب البيت يهددني بالطرد، وأنا لا

أملك عشاً لفراخي.

وسيدي، ماذا لو تدفع عني بلاء قرض هد كياني، من البنك الفلاني، والبنك العلاني، والبنك الفلاني العلاني، والبنك العلاني الفلاني.

وسيدي يا سيدي...

وأنا أقول في نفسي ولنفسي: ها قد أصبحت سيداً يا بن الكلب، يا بن الجوعانة والجوعان، فما تراك فاعل بهذه السيادة، وهذا الشعب الكريم ماثل بين يديك، يرجو رحمتك، ويطلب عطفك وحنانك.

يا حنان يا منان.

يا سيدي قضاي لحوايج.

إلى أن وصل الإيميل الأخير الذي قلب كل الموازين رأساً على عقب. طلب مني أن أدفع ألف باوند لاستخراج الأوراق الخاصة بالربح وأن أرسلها في أسرع وقت على الحساب الجاري لبنك في إنجلترا، أو أن أحضر بلحمي ودمي الحار إلى بلاد البرد والضباب لأقوم بهذه الإجراءات وأعود سالماً غانماً بما كسبت من رزق حلال. وخيروني.

فقلت، والحيرة تأكلني أكلاً لمّاً: الخير فيما اختاره الله.

ونمت، أو على الأصح كنت كالنائم حين سمعت هاتفاً يهتف بي:

ـ حذار يا بن الناس من الخناس الوساوس الذي يوسوس في صدور الناس من الجنة والناس.

ـ حذار يا بن محبوبة، ولا تكن كالثعلب الجائع الذي أطعمته ضخامة الطبل.

وسرد على مسمعي أمثلة كثيرة تدين الطمع والطماعين أوردها من حكم الأولين والآخرين.

ولم يتركني إلا بعد أن تأكد من عودتي إلى عالم اليقظة.

أفقت مذعوراً، وصدى الصوت الذي كلمني في المنام يتردد في الغرفة صافياً كرنين الذهب، وعرق بارد يسيل من كامل مسام بدني.

كان ثقل عظيم يحط بكلكله على جسمي، وكل أوجاع الدنيا تضغط على رأسي وصدري وتقطع أنفاسي.

وبدأت أسقط في بئر بلا قرار.

المتاهة السابعة

أو متاهة المتاهات

هل تعتقد عزيزي القارئ أن حكاية كهذه ممكنة الوقوع وأن اللغة الإنجليزية سخية مع العرب إلى هذا الحد.

هل في مقدورك أن تصدق بعد الآن هلوسات القاصين وكذبهم وذهابهم إلى أساطير الأولين وخرافاتهم ليثبتوا بها حكايات اليوم.

أنا، صانع هذه الأكاذيب الحديثة أقول لك من جانبي صدق كل ما قرأت قبل قليل.

أقول لك، غرائب هذا العالم الجديد لا تحصى ولا تعد، فلماذا لا يربح المواطن صالح ثروة كثروة علي بابا وقد تواتر مثل هذا الربح في أخبار التلفزيون.

كل ما في الأمر أن الكاتب أوعز لسارده أن ينهي هذا النص بتلك النهاية حتى يقطع الطريق على الطماعين، وما أكثرهم.

هل تصدق السارد أم تصدقني

أترك لك الخيار

سلام...

❑❑

شرفة للموت..
وشرفتان للطفولة والنهر

د. نجمان ياسين

- ١ -

بعد أن أودعوني في هذه الغرفة الرصاص، تركوني في حراسة الخوف وغلقوا الأبواب ومضوا.

أخذني سرطان الغدة الدرقية من طفولة النهر ومعجزات "الشيخ فتحي" وحكايات الحي العتيق، وأسلمني إلى هذا الجحيم الشائك الذي أتقلب فيه مع وحدتي العارية وأتمرغ في سعيره المضطرم الممض. لماذا شعرت بالحزن الجارح يرتعش في عقلي، وبيعض الأسف يرف في عيون الأطباء، وكيف داهمني الأسى وأحسست بوخزة شجن تتكأ قلبي الجريح الملقى في هذا الكفن؟

هل بمقدوري أن أكتب تاريخ هذا القلب المتشظي في ليلة عبوس تطبق على روحي؟ وكيف ألملم بقاياه المتناثرة مثل زجاج مهشم متناثر في الطرقات؟

أيمكن لي أن أقتنص الطمأنينة الهاربة؟

وكيف ألقي القبض على سكينة الروح ليهمد هذا العصف في عقلي الموسوس؟

كيف تستعيد ذكرى المياه الجارية؟

ذلك هو السؤال العاري في سفر أيوب، فالزمن نهر يجري، يبدل الأمور ويغير الوجوه، يأخذ الشباب معه ويجعل الأشياء تتخذ أشكالاً وصوراً مغايرة، الزمن يشير للزوال أن يفتح فمه المرعب، أما الحب فشيء آخر، شيء آخر بالتأكيد، شيء يقف خارج الزمن ويتربع على أعمدة الدنيا.

أعرف أن كل شيء يمضي، ولكن النسيان لا يأخذ كل شيء!

لا أريد لك يا قلبي أن تقعد ملوماً محسوراً، أريد أن أعتقك من أسلاك الأنين والحنين، وأحررك من أسى خشن يدميك، أريد لك أن تحلق وتحلق، وتوقف الطفولة في الضوء وتسكنها حدائق الأزل، أن تعيد الأشجار إلى الغابة والاسم إلى النشيد، وأريج الأغصان في الأعالي، وأن تظل تقاتل ضد الليل وتتلمس جوهر النور، ولتنشئ كيان الوردة ويقظة الحلم، انطلق وأطلق عنان النهر ليوغل في لحم الأرض، ولترقبه يرنو لنداء المصبات الرحيبة أو يحتضن المدن التي تومض بالبرق.

ينبغي لي، أن أنهض قلبي، وأجلسه ليؤنس وحشتي في هذا الليل البهيم الذي يرتمي في غرفة الرصاص هذه، أحكي له ويحكي لي، أحاوره ويحاورني، أحاكمه وأحتكم إليه، أفجر ينابيع ذاكرته وأضيء بذاكرتي، كهوف الظلام التي تلفه وتجثم عليه وتجعله ضائعاً، مضيَّعاً في غرفة التيه والمجهول هذه، غرفة الخلاص والجحيم، وغرفة العبور من هاجس إلى هواجس أكثر عتمة، ومن لهيب إلى لهيب أشد اشتعالاً.

يا قلب، يا أيها القلب، كن كليمي، وكن رسولي، وكن بشيري ونذيري، موقظ سعاداتي وتعاساتي، فرح دمي المأسور المقيد إلى أسلاك صدئة، وجموح دمي المشرئب صوب كواكب وأفلاك سامقة ونائية.

شاركني وأشاركك أيها القلب الصديق في هذا البلاء النازل بلا مقدمات. وأمسك بروحي واجعلني أقف لأواجه سيف الزوال بالأغنية ودهشة الكلمات، أنهضني وقد روحي إلى الينابيع وشدو العنادل، واقرأ سورة الحب أو الخوف لا فرق على رقبتي المسكينة، ولتحررني من هذه القضبان الحارة التي تجثم على الروح وتجعلها تغلي وتفور.

- ٢ -

بين الحياة والموت، كنتُ.

خيط حرير ناعم رفيع ومتين يشدني إلى النور، وحبل قنب غليظ يطبق على رقبتي ويسحبني إلى الظلام.

قلبي كليمي في هذه العتمة الدامسة، والنهر أنيسي، فأنا أسمع النهر من قلب هذا الكفن الذي أدرجوني فيه وأسلموني للموت.

أصغي إلى هدير موج النهر المقبل من أعالي الجبال والمنحدر صوب المجهول، بل أكاد أشم عبق الأرض الفواح بشذا الطين، النهر جسر الخلاص، والرحم الذي يطفئ أو يؤجل هبوب العاصفة في فؤادي الملتهب المزدحم بالحيرة والقلق، النهر أليفي وصاحبي وأنا في قبضة هذا البلاء مطوّق بالبرد الذي يتسرب كالزمهرير إلى دمي، ومسكون بجمرات تأكل قلبي، مسجون داخل هذا الكفن الغريب، أسعى جاهداً لتلمس بصيص ضوء لعينيّ اللتين غاصتا وراء حاجز مقيت، أريد لعينيّ حدة بصر الصقر ولذاكرتي أن تشم رائحة الماضي، وأن تعيد نهر طفولتي، ذلك النهر الذي أحببت وأحب.

النهر نداء غامض أقبل من أعالي الجبال ومن قلب الينابيع وجذور الصخور الضاربة عميقاً في لب الأرض.

النهر صوت، وفضة، وطمي يعبق برائحة المطر والأعشاب الفضة الندية، يتغلغل في وديان المدينة ويرش شطآن الغابات بشذاه المنعش فترتمي الروح مثل فراشة تحوم حول النار، لتحط في جسد موجه الرائق قرب الجرف، والمتلاطم المشحون بالصخب هناك حيث أعماق اليم المسكون بالأسرار والذي يضم شتى الكنوز التي كنا نحلم بها في طفولتنا، نحن الأولاد الفقراء.

النهر صاحبي وخلي.

النهر ملاذي ورفيق طفولتي.

والنهر مبدد أحزاني وعذاباتي.

والنهر الموقظ لعصافير الفرح في قلبي، يجتاحني ويحتل كل نبض في عروقي، يصير نبضي وعروقي، حلمي وأمسي وغدي.

النهر ينتشلني من حرائق الدم ويسكب عسل السكينة فيلغي المرارة برطبه الحلو الشهي، وحلاوة ارتعاش موجه الحميم.

يأخذني النهر إلى مدائن فاتنة وشواطئ لم يطأها كائن من قبل.

آهٍ أيها النهر الجرح والوردة، يا نهر الفقر والغنى، التأمل المضيء وجنون الصبوات، آهٍ يا نهر نزواتي ودهشتي، كشوفاتي وانكساراتي، نهر حمقي وحكمتي وجنوني.

يا إلهي، كيف يمكن للنهر أن يمتلك هذه المعجزة؟ معجزة التسلل مثل لص ظريف إلى غرفتي الجلمود هذه؟

وأية قدرة أسرت به ليونس وحشتي هنا، وسط هذا الشقاء؟

لماذا يأسرني النهر هكذا؟

وكيف يندفع شدو بلابل الجزر الهائمة في دجلة الموصل، ليتغلغل في قلبي ويورثني هذا الشجن، ويلقي بروحي خارج قفص هذا الجسد الذي يضج باللوعة والحريق؟

ما معنى أن ترتعش الأشجار حتى لكأنني أسمع نحيب جذورها في هذا الشتاء الممسك بتلابيب الروح، شتاء سماؤه حريق أحمر يجثم على الأفق ويلقي بظلاله الثقيلة على المدينة المأخوذة بسلسبيل الماء المقبل من أعالي الجبال، المدينة التي تغفو قلعتها الأتابكية القديمة وقد ضمت في أعماقها ذلك الحزن الدفين المتأتي عن التصدع في جسدها الشاهق الذي يشعر المرء بأنه في قبضة أنين يشبه مرثية لزمن مضى، وبقيت منه بعض علامات وإشارات تسعى جاهدة لتقف في وجه الزوال الذي فتح شدقيه ليلتهم ما تبقى.

لا تشعرني القلعة إلاّ بمطرقة الزمن وشهوة الزوال التي لا تهدأ في هذا الليل الطويل المحكوم بالفراق الأبدي.

لا يشعرني النهر إلاّ بهذا التوثب اليقظ أبداً، وكل هذا الفيض الغامر الذي يجعل النفس ترق وترف وتشرق، ليسلمني إلى مصبات الأبد التي تومض بسحر المدن الفاتنة وسحر الأسرار والإمساك ببرق المستحيل والإفصاح عما لا يقال.

-٣-

كانوا أودعوني في الجحيم ومضوا.

معي علبة من الرصاص، ثقيلة وصلدة، تحتضن العلبة حبة دواء مستوردة من لندن، الحبة بحجم بذرة الفاصولياء، وتقبع داخل جدران محكمة وثخينة من الرصاص.

الغرفة سعلاة ترتع في برية طفولتي وتجعل قلبي ورقة جافة مرمية في فم العاصفة.

يتوجب عليّ أن أفتح بدقة وبكثير من العناية غطاء العلبة الرصاص وأخرج حبة النظائر المشعة، أو الأيودين المشع، لا فرق، وأن أبتلع الحبة وأردفها بجرعة ماء.

قال الأطباء: إن الأشعة الصادرة عن الحبة، تخترق الحديد وتتسرب عبره، وتخترق الإسمنت وتخترمه، ولذا فإن الغرفة التي أودعت فيها لابد من أن تكون مبطنة الجدران بالرصاص، ذلك أنه السور المانع للإشعاع.

الحبة الآن في جسدي، وأنا أعرف أن تأثيرها فظيع ومزدوج التأثير، فهي بالنسبة لي علاج وعقل يرحل في دمي ليلقي القبض على الخلايا البغيضة ويدمرها، أمّا تأثيرها على الآخرين فيصيب المرء بالذهول، ذلك أن الحوامل يجهضن إذا تعرضن للإشعاع الصادر عن جسدي، أما عظام الأطفال فتتكسر إذا وقفوا بالقرب مني لدقائق.

غريبة أنت أيتها الدنيا، فبعد هذا العمر تجعلين مني كائناً مشعاً له أن يدمر الآخرين!

الغرفة ضيقة، تتسع لسرير، تضم منضدة للهاتف وشيئاً يقترب من أن يكون مغسلاً ودورة مياه صحية، الضوء شحيح فالنيون اليتيم أدركه التعب.. للغرفة باب، للباب فوهة من الأسفل، كانوا يستخدمون الفوهة لتزويدي بالطعام وهم يرتدون ملابسهم الواقية.

شرعت أكرع وأعب الماء بنهم، كنتُ أريد إفراغ شحنة الإشعاع من جسدي، ومغادرة هذا التابوت سريعاً، كنتُ أريد مغادرة هذا السجن، المعتقل الذي يجعل سماء قلبي الجريح، تدلهم بالغيوم، الغرفة تطل على برية طفولتي، والمشفى قد شيد في المكان الذي احتضن نزواتي وصبواتي الأولى!

أي قدر هذا الذي قادني إلى هذه الغرفة؟ وأي قدر هو الذي زرع هذه الغرفة في هذا المكان بالذات؟!.

في المكان نفسه الذي يحصرني في هذه الغرفة القفص، كنتُ فتىً طليقاً، ممراحاً، أدب على خضرة الأعشاب وأمسك بيد النور التي تنسكب على الدنيا، في هذا المكان الجامد، الأخرس، الأصم الذي يتمثل في مشفى لعلاج الأورام والمرض الفتاك، كنت قبل ثلاثين سنة مضت، أصطاد الطيور مع أصدقائي وأناجي الأسماك والحصى في دجلة القريب من المشفى الآن!

ماذا يعني كل ذلك؟ وماذا للبهلول أن يصنع الآن؟

هل أمسك بشعاع الأمل الذي يومض ويرحل دونما رجعة؟ هل يمكن إمساك هذا الشعاع المخادع الذي يتقن لعبة المراوغة؟

ليس بمقدوري أن أنسى الماضي.

وليس لي إلاّ أن أبحث عن سماء قريبة ومنالة، السماء من الغرفة غير السماء التي أعرف، سماء منتهكة بطيران الإنكليز والأميركان، سماء من دخان. ظهر اليوم والشمس تشرق بالحبور، انطفأت السماء فجأة، جاءت الطائرات من وراء البحار والمحيطات، لم تعد السماء زرقاء فالدخان قد طوّق قلبها المثقل بالأسى ولم تعد الغابة خضراء، فشجر الدم يتشح بالرماد والجذور تنبض بالبكاء.

أحسستُ أنَّ الأشجار تومئ للطائرات المكتظة بالدمامة والمشحونة بالخطايا، ومطر النار ينهمر من فك الطائرات المفترس للعشب والأشجار تنتصب في وجه الريح، تضيء الروح فيها وتفرد الأغصان أوراقها وتتجه صوب الشمس.

قلبي يئن، والنهر يئن بجرحه، يحتضن صدره سموم الرصاص، رصاص في الغرفة، ورصاص في مياه النهر الصافية، والنهر يرتعد غضباً ويرقب عبث الطائرات، والطائرات لا ترعوي تمعن في نفث السموم وعبثاً تحاول إيقاف نشيد النهر.

أتذكر وأبصر طائراتهم التي قصفت قبور الموتى، وقتلت في الكنيسة الطاهرة الأولاد والنساء، ولم تفرق بين عشب وجدار، بين قلب وصخرة، لم يفرق الموت بين البشر المضرجين بدمهم في "الكنيسة الطاهرة"، سال دم المسلمين، وسال دم المسيحيين، وأشرقت دماؤهم بالنور.

أذكر وأبصر كيف ارتعش صوت المؤذن عندما سقطت القنابل وتصدع جسد منارة الجامع، تفجر الرعب وهطل الخوف، لكن الطائرات ولت، تدثرت برماد الأفق، واستفاء المصلّون بندى الآيات.

كنت أعرف ما تفعل الطائرات، وكنت أعرف كيف نقاوم، أعرف أن الطفولة تهرع إلى حليب الأمومة وصدر الأمهات، تمد اللسان في وجه الطائرات، وأعرف أن الأطفال يرسمون على أوراقهم الطائرة الغول، يرمون بالأوراق تحت أقدامهم، تستكين الأوراق وتغرق في البول كل الطائرات.

في الأعالي السماء رماد ودخان، جحيم في الأعلى، وجحيم في هذه الغرفة، وأنا موزع بين جحيمين، نصف سماء معي هنا، ونصف سماء هاربة مدبرة هناك.

ألوذ بقلبي، وأدرك أنني ظامئ إلى ينابيع الحياة وأعيش من خلال حيوات الماضي الكثيرة، وليس من خلال حاضري فحسب، وتخفق روحي إلى خطف ما هو مثير ومدهش واستثنائي وإدراج ذلك في تلافيف عقلي وعروق ذاكرتي، ليصير بعضاً مني.

ليس بمقدوري أن أنسى الماضي.

نصّان من القلب

نجوى حسن

(□)

الجمرة النابضة

ما أصعب أن يندمل القلب على جمرة متقدة... تخمد تارة وتتأجج دهراً.. أقول تخمد لا بل هي ترقد... تترقب... تنتظر بصمت... عندما يتكاثف الضباب... وتختلط الأشياء.. تنبري الحواس بحثاً عن مخرج.. تتحفز النفس ـ تُعبد شوارع الروح... تُميع رصاص الوقت... تغرس بذور الندى... تقتلع الأشواك... فتطيل فترة السكون.

لا أريد لتلك الجمرة السكون... كما لا أريد أن تنطفئ... ففي رمادها بقايا ساعات السنين... وفي تأججها مداد ليل سرمدي... اختار الجسد دون رغبة.. وألبس قسراً عمراً بارداً وعراً... تحفُّه الأنصال... يئز به الأنين... تخرشه حبات العيون... وتملؤه الحراب... فتقتنص الأحلام ويزداد اشتعال الجمرة..

في لحظات البرد الزمني... أمسك بالجمرة... فتكتوي أصابعي.. أسابق اللحظات لأحفر بصماتي على جدار الزمن... قبل أن تخطفها الرياح... لعلّه يمنح للروح بعضاً من حلم تلبثها وهي أثير قبل أن تدخل في عالم التكوين..

تتهادى وريقات العمر على إيقاع سريع.. والصمت يغلفه الأمل.. أتشبث بحناياه.. أكحل به الجفون... أنغمس في دهاليز المنى... أجوب الأماكن... أمعن في الأسماء.. أفتح أبواباً فخمة فأراها مغلقة على الأنقاض... أتراجع أقضم مرارة الخيبة... لم لا... ووراء روحي كنوز... ودفينها القيم المنقرضة... تلك التي باتت مركونة في الزوايا المظلمة مجبولة بأحرف النسيان في قوائم النفايات...

مثل صلاتي ارتطام السؤال... إيحاء وإيمان.. سرابٌ كاد ليله أن يذوب.. وجمرة قلبي وميض لا ينطفئ.. لماذا؟.. لماذا أقف في آخر الطابور ويداي في المقدمة؟ لماذا أذوب على

رقص الثواني في اشتعال الشموع؟.. لماذا أحمل نبضي شظايا تبعثرها الهموم؟ لماذا تسرقني الأيام من صراخ النهايات؟...

سؤال مشطور.. ينزف انكسار الخلود على باب السماء.. وجفن الليل مغزول بالفناء.. والعنقاء حطت رحالها في دروب أوردتي وأسدلت الستار.. حرقوا خلودي مرات ومرات.. حفروا الأخاديد.. عكروا الماء... زلزلوا الشطآن.. لوثوا الشفاه.. مقنعين بثوب الحكماء... متوهمين بأنني آلة خرساء.. ونبض عقارب ساعة صماء...

لا عليك أيتها الجمرة... تشربين السم وتكبرين.. هم يلهثون.. وأنت.. ستنبثقين.. وستعدو شطآنك للالتحام.. تفيضين غيثاً يبدد اليباب... من مآذن السنين.. ستنحني لك المسافات وتنطلقين... منابر عشق... سلافة فجر.. ودفقة عنبر في وريد المحال... ستغسلين أرصفة الشوارع بحبات العرق... وتمرغين أنوف اللاهثين... بقوة الإيمان.. وصلابة الرهان...

كالصفصافة ستلوحين منتصبة ثابتة... والجمرة في الجذور وارفة... ساحاتها مظللة... أشياءها مكللة بالعطاء.. ودفقها مثقل بالحب والحنان... ومنسيات الزمان.. وتبقى الجمرة نابضة عام بعد عام.. سيأتي عام آخر يتغير فيه وجه الزمان... وتختلف أسماء المكان... ستكونين الشعلة الملأى بالضياء... منذ الزمن الصعب... وإلى آخر الأحلام.. حيث عشنا غرباء... لا نعرف سوى وجوه البؤس والشقاء.. وجوه ناءت تحت وطأة الخيار القسري... وعمر مضى في لوثة الانتظار... انتظار الخروج من مقامات الأوحال التي عبّدت لنا عنابر النسيان... وسيأتي بعدها عام.

(□)

الانتظار

مذ تفتح في عمري أول ربيع ـ مذ سمعت أذناي أول إيماءة حب من قلبك.. مذ حجبتك عني جدران الدهر وقضبان القلوب القاسية وأنا عاماً بعد عام تستطيل ذاكرتي لتوقظ شباك فسحة صغيرة تطل عليك... تتطاول روحي إليها.. كنزهة أو لحظة استجمام.. أهي نار الوجد.. أم حسرة الحرمان... أهو ندم؟ أم صبر على ما فات؟ لا هذا ولا ذاك إنه سر الأيام يغسلني من وجع اللحظات. يحررني من قبضة المأساة ويشق لي نفقاً ترصفه الذكريات.. تمتد عيناي من شهقة قلبي كندهة الشفق للمساء.. فأعوم مع الأحداث.. أعود لتلك القرية النائية الخالية من كل شيء موجب للحياة.. إلا من قلب أطفأ الدهر قنديله وغاب.. رقد قلبك وحيداً يتقفى في كل يوم رائحة الشاطئ البعيد..

يستفيق على التماع الشمس فوق أحجار المكان.. فتمتلئ نفسك من تدفق العشق في شريان الزمان وعاماً بعد عام تشربت الأرض في روح قلبك عطر الإنسان.. امتدت جذورك.. كثرت حولك الأغصان.. وغدا عبق جني الثمار يطفئ بنفسك لوعة البعاد.. وصرخة الانتظار... تستقر روحي لهدوء نفسك، أعيد لقلبي الطوق وأمضي للحياة.

لم أزل أيتها البعيدة أجلس في كل مساء أستظل الهدوء فيوقظ في نفسي مشيئة الرحمن.. وقدسية الأرض... وتسبيح الجماد.. فتلتئم فيَّ أعماق الجراح... وتذوب الآه... ويزهو القلم على السطور.. يرسم من ضلع النهار بردةً تطوق ظهر المساء.. ومن حروف الصبر محراباً لمن لوحوا بيدهم على سطح الهواء.. فكل امرئ لا بدّ له من حبيب أقصته عن مهجته قبضة الأيام كما سلختك عني قسوة اللئام..

كنت ومازلت ابني من نبض الحروف قصائد تحتضنها يوماً دفتا كتاب.. وأرصف من جرس ساعات الحنين شوارع للوفاء للحب المتقد طيلة خمسين عاماً.. وغاصت شوارعي هذه بالظلال وباتت مجالس للعشاق يرتادونها كلما جن بهم الشوق للأحباب أشرفت على الثمانين ولم أزل واحداً من آلاف الهائمين.. أعانق الغروب لأغزل منه عتاباً أحمله للفضاء.. وأتهجد في كل فجر ومع كل صلاة قرباناً لقصيدة عصماء يمتشقها قلبي لأطفئ بها نار البعاد...

وفي الليل تسكنين روحي إذا تعانق روحك في السماء... تستلقي قربها.. تسامرها تشاطرها الأحلام.. تفرغ لواعج النهار.. وينبنيان معاً أسطورة للغد وبهذا ثابرنا على الود والوفاء.. وتربع كلانا على هرم العهد فلم تدنسنا الحياة الجارية الآن.. لم تقتلنا المسافات رغم اصفرار الزمن وغبش الرؤيا والمكان.

مدي إلي ذراعيك ليبزغ ربيعي في الشتاء ـ زوري رسم عينيك على الكوخ الذي حفرته معي الأيام وكللته بالحب وأحاطته بالأمان جدران أغصان الآس... مقاعده جذوع السنديان

أثاثه دقات قلبي المبعثر على شريط الساعات.. وها قد أمسى قلعة للسائحين.. ومصحاً للتداوي والاستجمام من آلام السنين.. واستراحة غناء للعابرين.. دعيه يراك يوماً ليزهر فيه مدى الدهر الياسمين... وتمطر الدنيا باقات الحنين فيطفو البنفسج فوق أوراق الخريف.

إن رآك يوماً ستتلاشى الفصول ويفوز في النهاية الربيع أنا.... وقلبي... والكوخ... والسائحون... بانتظار...

❑❑

أيتها الأرض امنحي دفئك
إلى شاكر رجب

محمد الفهد

كمثل الورد يندى في هدوء أدرتُ الروح في هذا الخريفِ
فعادَ الظلُّ مقصوصاً تماماً كذاكَ الضوء في سقفِ الكهوف
ولم أسألْ وقلتُ بأن درباً سيأخذُ صوتنا نحو الحروفِ
ولكني على صبرٍ تشظى أماتت قيسَها وجعُ الدفوف
ولم تزل الدنى تمضي سريعاً وهذا الجرحُ يكبرُ في النزيفِ
فلما جاءَ مكتئباً حزيناً بكاءَ النخل في هذي الظروف
تعجّلتُ الدموعَ وقلتُ هيّا فأنتَ السرُّ للزمن المخيف
ليكشفَ سرَّه هذا المعنّى ويسكبَ نايَه فوقَ الرصيف
ويصبح نادباً أبدلاً وظلاً فهذا الوقت موّال السيوفِ

وخرجتُ أنقذُ روحيَ الملأى بأسرابِ الضياع
ضبابِ هذا الوقتِ ضيقِ الصدرِ
ما نشرتْ به هذي المناظرُ من مراثٍ
ما تراكمَ من دماءٍ
فوقَ أهدابِ العيون

وظلّه قربَ القصيدِ
لعلّيْ أكمل الشرفاتِ
أو ما قاله نايٌ ببابلَ
من مقام اللهفةِ الأولى
تظلُّ بخطوها قفصاً يحوكُ الوقتَ
نحو بدايةٍ أولى
وينسى ما تخلفه المدائنُ
من حريق فوقَ موّال النشيدِ
ذي روضةُ الأحبابِ
تذخرُ بالصياح
روائح التنباكِ
أنفاس النقاش
وما تبقى من زمان فوقه مات الزمانُ
وحوله صوتُ الوريدِ
هذي شوارع تعرف الخطوات تسمك سرّها بدمي
فالحظ كيفَ تبتسمُ الأزقةُ
كلما لفظ الحبيبُ سلامَه المهموسَ ذاكرةُ
كأنه سرُّ النشيدِ
هذي شوارع تسرقُ الأوقاتِ مني
ثم تخفي ظلّها فوقَ الأصابع
مثلما يُخفي نخيلُ البصرةِ الكبرى
عيونَ الماء
أو سرَّ الرحيل بخطوة
نحو الفراتِ ودمعةٍ بعد الغروبِ
كأنني مُلقى بباب القبّةِ الزرقاءِ
أجلو روحَ نفسي، سرَّها نحو البعيدِ
وعلى طريق الوقتِ يوماً
بين ساعته القديمة والجديدةْ

يرتدي فرحُ المقاهي والنوافذِ
لونه المسودَّ
في صمتِ الدخان
لأدركَ أنني أعمى، ولم ألحظْ
دموعَ الذكريات على الحجارةِ
يومَ يدفعها المغنّي وردةً حمراءَ
في درب المنافي
مثلما أصغي لأوهام العبور
وظلّنا المكسور في هذا الوعيدِ
وفجاءة، في لحظة ضاعت بها الأسماءُ
والأحلامُ، ما قالته يوماً فوقَ
جسر الروح، ألمحَ ظلّه
مثلَ النوارس من بعيدِ
تأتي فينكشفُ المدى صبحاً
وترسلُ فوقنا لغة الرسائل
بين معرفةِ اليقين، وشبهةِ الشكّ المراوغ
من شقوقٍ وعيونٍ واحتمالاتٍ
تُخفي صرخة الأحداق في هذا الأنين
هذا صديق الكأس، أعرفُ مشيه
مثل الصقور، ومثلَ موج يسحبُ الطرقاتِ
نهرٌ يكسرُ الآجرّ في لوح الزجاج
يصيرُ صوتُ الكأس في ناي الحنين
وما تبقى من طريق الخمر، يشربه على دعة
ويرمي نكتة، تنصبُّ باكية
ويكرعُ آخر الكأس الكبيرة دفعة
فكأنه فوقَ الزمان
يصوغ آلهة السنينْ
هذا صديق الحلم ننسجهُ بخيط العشق

ما تركتْ نوافذُ لوعتي فيها
وما قالَ المحبُّ على الأصابع
ما تراكمَ فوق نهرِ الأرض من وجع الدروبِ
وعتمةِ الرؤيا، ما صارتْ به
هذي العيونْ
حينَ اقتربتُ أفكُّ منديلَ الضياءِ
وأسردُ القصصَ الجميلة
ما تبقى فيّ من شجرٍ
وأحضن لوعة الصدرِ المرمَّد بالدخان،
بباقة الحنّاءِ يرسمُها على كأس النبيذِ
تهدلتْ لغتي
وما جرأت عيوني في التقدم
كانَ مثلَ الظلّ ملفوفاً على شكل الجسدْ
وجهٌ نحيلٌ
رقبةٌ تعطي تفاصيلَ الزمان
بما ترسّبَ فوق جلدٍ، جعدتْ فيه الليالي
ظلّها، والماءُ جفّتْ أرضُه
فبدتْ بآلافِ الشقوق
وما توحّشَ من ضلوع صار مثل الجرف
يصعدُ صوتُه فوقَ الشهيق
كأنّه بئرٌ تداخلَ فيه آلافُ الدلاءِ
تضاربتْ برنينها حتى تشكّلَ
صوتُه بمدى الزبدْ
ماذا جرى:
أين الأصابعُ يوم كانتْ رقصةُ السكين
توقفُ شهقةَ الأنفاس في صدرِ الولدْ؟
ماذا جرى:
كي نرفعَ الأكفانَ مئذنةً

ونبني صوتنا بحدى البكاء
وزفرةِ الأشعارِ في جرح الجنون؟
ماذا جرى:
حتى أجاهدَ أن أصيرَ بداخلي
أنسى مساراتٍ، وأدنو ثم أدنو
من كؤوس الخمر، ترفع وردتي ألقاً
وصوتَ قصيدتي جرحاً على ذاك الأفولْ
ماذا جرى
يا من ترى
سرقتْ ليالي العمر أصواتَ الحلولْ
نايٌ إذن فوق الصدى، فوقَ المعاني
مذ حلول الروح في اسم الجنين
نايٌ إذنْ هذي المسافةُ من طلوع
الشمس، حتى جرحِنا بمدى الفراتِ
وصوتِ دجلة في الحسينْ
نايٌ إذن..
فكأن هذا الوقتَ مطحنةٌ تجرُّ العمرَ
نحو مياهها صبحاً
فيأخذ روحَنا نحو السؤالْ
هل عمرنا وجعٌ يراوحُ بين منديل البداية
يوم يجمع صوتَهم فرحٌ
وبين منديل البكاء على المقابر
يومَ تعرى روحُنا بمدى الدماء
وتنحني فوقَ المحالْ؟!!
الآنَ أنظرُ كيفَ يأخذُ قمحُنا لوناً جديداً
مثلما ورقٌ على شفةِ الخريفِ
ومثلما جسدٌ يضيعُ، يصيرُ
أقفاصاً لآلام الظلالْ

لا شيء منذ البدءِ غير الوقت في
جسدِ الدماء، وصوتِ أحلام
الوداع، تكسّرُ الأجسادَ في صوتِ الأفول
وزرقةِ الأوهام مرفوعاً على غيم الجلالْ
لا شيءَ منذ البدءِ غير تشقق المنديل
كي يبكي على صدر الجمالْ
فأشفقْ على صوتي أبا شكر
لأني مثلما المرآة
تسرقُ الآهاتِ في درب الخيالْ

٢٠٠٧/١/١١

❑❑

قصائد في الأيقونة

مرشدة جاويش

١ . نصٌّ في المرآة:

جسدي...
أنداءُ الروح،
وروحي
بشَهيّاتِ النار،
تقولُ: أحبُّكَ
هل يسري الوَمْضُ قليلاً
هل..
تدهشُكَ
الوردةُ..؟
إني..
علّقتُ على الليلكِ،
شمسَكَ،
أضرمْتُ حفيفَكَ
فوقَ وَجيبي..
أسرفتُ..
بما يتوهجُ
في الخفقان
فمَنْ منّا..
يَغرقُ قبلَ المَوْج
ومَنْ يتبطّنُ خسْفَ الأوْج
ويكتبُ نصَّ الذُّروة
في المرآةِ..؟

٢ . وطنٌ أنا للزرع:

هو لاذعٌ..
كالجمرِ.. أو كالخمرِ
كم نادى على عِطْري
وكم في شاطئي
تاهَتْ رؤوسُ العُشبِ،
في دَمِهِ
وكم يَدُهُ الشفيفةُ غاصَتْ
حُلمي..
وشعَّتْ في حريري
هو ناصعٌ
كالثلج..
أو.. كالمَرْج
كم هبَّتْ على لُغتي
رهافةُ عُودِهِ
وتخضَّبَتْ..

بالأبيضَيْن قصائدي
وطنٌ أنا للزرع
كم نامَ النَّدى قُربي
وكم.. بتلذذِ الشعراء
فضَّ مواجدي

....

٣ـ حِبْرُ الليل:

كلماتُكَ..
فوقَ غُيومي
من أينَ اندلعَ الزَّهرُ..؟
أراكَ...
وقلبي يقفزُ
بينَ حنايا النَّبع
أراكَ..
تُصيبُ حُروقي
يا هذا العائدُ بالمجهول
وكنتَ ضبابَ الضَوء
سأغسِلُ،
في عينَيْكَ
وفي شفتيكَ،
وفي إيقاع يَدَيْكَ
بُروقي
إني بطيور الجَسدِ البارع
وهواءٍ..
يرضَعُ عِشقيَ
أعلِنُ..
يا حِبْرَ الليل،
عليكَ.. شروقي.

❑❑

موشّحاتُ الموت

صالح مجيد

قال الأطباءُ: انتبه..
للروح في باقي البدنْ
خذ كلّ يوم حبّتين من الهدوء وفكرةً..
ودع الشجنْ
خذ بسمةً بعد الفطور من الحبيبةِ..
عندما يغفو الزمنْ
خذ باقة الصلواتِ يومياً،
وخذ كأساً من الدعواتِ قبل النوم،
واطبعْ قبلةً نشوى..
على خدّ الوطنْ

ما بينَ طاغيةٍ ومحتلٍّ نُقتَّرُ موتنا اليوميّ؛ يتفتحُ الصباحُ على انفجار، تهربُ الأسماءُ من أجسادِها، تتناثرُ الأشلاءُ والأيديْ، وتنهمرُ الدماءُ من السماء..

فسامحيني إن نسيتُ شروقَ وجهكِ في القصيدةِ، سامحيني
إن تذكرتُ الضحيّةَ والكفنْ.

*****

لا تهربي
أنا ليس لي قلبان يحتملان هذا العنف..
يا قمري
لا تهربي..
لا أمَّ لي كي أشتكي في حضنِها
من قلبكِ الحجري:
إن المحبَّ يحب بدرا..
والبدرُ عالٍ
إن العروسَ تريدُ مهرا...
والمهرُ غالٍ!

*****

الموت يمشي في المدينة، يقطف الأزهار والأطفال باقاتٍ يقدمها هدايا للبكاء، يهزه فرح غريب حين يعلن عن دموع الأنبياء، يعود في كلتا يديه غنائم الهستيريا وغدُ الثكالى؛ والذين يمارسون الحزن في أقصى الأنين.

****

جادك الموت إذا الموت همى
يا عراقاً بين أيدي الحرس
ضاقت الأرض بأهلي مثلما

يشتكي المخنوق ضيق النفس

كلما مدوا الأيادي للسما

سقطت قبلةٌ في المجلس!

******

الموت يمشي في المدينة، يدخل المقهى ويشرب في هدوء شايه، يتنفس الجدران والكلمات، يطفو فوق أفكار الزبائن، جالسا ساقا على ساق يتابع نشرة الأخبار، يضحك من ضحاياه، يراقب غمغمات الجالسين..
لا أصدقاء له سوى المتساقطين.

******

هل درى حامي الحمى أنّ
(١)
لم يعد يحميه حامٍ أو وَلي؟!

بلد أغرقهُ نهرُ الدما

وارتدى حجّاجُهُ وجهَ علي

ولصوصٌ ذبحوهُ عندما

(١) موشح "جادك الغيث" للسان الدين الخطيب، كما هو معروف، معارضة لموشح ابن سهل الأندلسي:

ذبحوا بابلَ باسم الموصل!

****

الموت يمشي في المدينة، يكنس الأشجار والتاريخ، يبتزُّ التحية من صباح الناس، يسخر من إشارات المرور، يلاحق الفتيات، يحترف التخلص من شرود الآس، يدخل في الدكاكين الصغيرة، يسرق الأشياء والبسمات، يعبث بالمتاحف والتراث.. وحين ينغلق المساء، يلوذ كالخفاش بالليل الحزين...

******

لم يكن حُلميَ إلاّ: ربّما..

ربما أشدو عراقَ الحُلم

كان صوتي.. عندما كنتُ فما

أينَ صوتي الآن.. بل أينَ فمي؟

ذلك الموتُ الذي مسّهما

مرَّ قربي، مسَّ جلدي.. ودمي!

******

الموت يمشي فيّ، يسرق من يديّ الموصلَ الحدباءَ، أحلامي، مصابيحَ الحقيقةِ، أصدقائي، أمنياتي، قبلتي لحبيبتي خلف الشبابيكِ البريئةِ، غرفتي قرب النجوم، مكالماتي وهي تلهث.. تطمئن على المدينة، نكهة الجغرافيا: باشطابيا، سوقَ النبيْ، الميدان، قضيبَ البان، باب الطوب(٢)، جامعتي، غدي، شعري على ضوء الشموع في انطفاء

فهو في حرٍّ وخفق مثلما

(٢) باشطابيا، سوق النبي، الميدان، قضيب البان، باب الطوب مناطق وشواهد تراثية معروفة في مدينة الموصل.

الكهرباء، الموتُ يسرق كل شيء من يديّ،
الموت يسرقني.. ويترك لي الجنون...!

*****

كلٌّ يحنُّ لأهلِهِ..
أما أنا فأحنُّ لكْ
يا منهلا للروح..
روحي أصبحتْ
هيَ منهلكْ
أهلكتني بالحب أنت..
وأنت حبُّك ما هلكْ!
أخّرتني شوقاً إليكْ
حرمتَ قلبي أوّلكْ
أهديتَ لي صورَ الهموم
وأنت في عينيّ.. ملكْ!
ما أقبح الدنيا إذا أنا لم أقلْ:
ما أجملكْ!

*****

أنا لا أسمّي كحلَ عينيكِ المساءْ
فالطائرات تمزق الأفق الجميلْ
أنا لا أسمي لونَ خديكِ الزهور
إنّ الشظايا مزّقتْ أفقي..
وأوراق التأمل والذهولْ

*****

سأقول: أنت جميلة كالأمنيات
شهيةٌ كالخبز والأمل
وعجيبة كالذكريات..
لذيذةٌ كالحلم أو كبراءة القبل

******

عَ البوري البوري.. هيه![٣]

أنشرُ منشوري.. هيه!
ما أغبى اللعبة.. هيه!
ما نشيتُ سُبة.. هيه!
بشرٌ كالنملة.. هيه!
يُقتل بالجملة.. هيه!
عـ... شرة
عـ...شرون
ثـ... لاثون...!

****

انتهت المحاضرةْ
هيا معي.. لا وقت للشعار
فحبنا وحده..
مظاهرة!

ما بينَ طاغيةٍ ومحتلٍّ نُقتَّرُ موتنا اليوميّ؛ ينغلقُ المساءُ على انفجار، تصعد الأسماءُ نحو الله، ينكسر الوداعُ على الرحيل، فعانقيني تحت نرجسة التأمل، واحضني ذكراي إن غاب الجسدْ.

****

قال الأطباء: انتبه..
خذ كل يوم ساحلين من النعاس وبسمة
ودع الكمدْ
خذ ضمّة، قبل الجنون، من الحبيبة..
قبل أن يبكي الأبدْ
خذ كل شيء أبيض إلا ظلالَ الموتِ،

---

[٣] "البوري" بالدارجة العراقية تعني (الأنبوب) أو (عمود الكهرباء) وهذا المقطع إحالة إلى أنشودة تراثية في مدينة الموصل حيث يشبك الأطفال الأيدي ويشكلون حلقة وينشدون:
ع البوري البوري.. هيه
شدّة قذوري.. هيه
ما أحلى ليلى.. هيه
ع تلعب جولة.. هيه
عشرة.. عشرون.. ثلاثون.. الخ.

وامسحْ دمعةً نزلتْ
على خدِّ البلدْ
*****

الشعبُ روحٌ، والبلاد هي الجسدْ
الشعبُ روحٌ، والبلاد هي الجسدْ
الشعبُ روحٌ، والبلاد هي الجسدْ...

❑❑

على حافةِ الاشتعال

إباء إسماعيل

سُحُبٌ وأشجانٌ
وموجةُ ذكرياتٍ
تُمطِرُ الشّوقَ السّخيَّ
على ذرا اللغةِ الشهيّةْ...
والأحرفُ الحمراءُ تسكبُ نبضَها
ونشيدَها
شغفاً على الذكرى الهنيّةْ...
وأغيبُ في أمَلٍ أحمِّلُهُ
أماسيَّ التي بقيتْ سنيّةْ...
***
ها أستظِلُّكَ وردةٌ
طفحتْ كشمسِكَ
حينَ أبحثُ عن ثمارِكَ
في دمي
أهفو حنانا!!...
أأرى ضياءَكَ مثلما فينا
يفتّحُ في سوانا؟!...
أم أنني أمضي لأنظرَ في براريكَ الفسيحةِ
وردتي،
عُمْقي أنا
صَوتي أنا؟!...
إنّا تَخاطَرْنا على الشّغفِ المعلّق
شُعلة،
فتَحَتْ سَمانا!...
***
قُل كيف عادت نحلتي الولهى
إلى بستانِها الأحلى؟...
قُل كيفَ عُدتَ إليَّ كالغيم
الذي سكنَ النجوم
كأنها قدَحَتْ مناجمَهُ
جموحاً في الغُبار
ودقةً لضيائكَ الأعلى؟!....
***
كحقيقةِ النارِ التي
طافتْ على وجهِ المياهِ،
الكون صارْ
والكونُ غارْ
ودَمي مضيءٌ كالنهارْ!...
***
الشّوكُ يدمي مهجتي
ويصيحُ بي:
هيّا تبعثرْ
ويصيحُ بي:
هيّا تكسّرْ
والوردُ... أينَ الوردُ،
وردُ للجنون
أصيحُ: يا
يا شوْكُ لي وطنٌ مُسوَّرْ
وجروحيَ اشتعلتْ قصائدَ،
نارُها تبقى
لتجعلَ من دمي

وطناً مشجّرْ
***
وقفَ التزيفُ..
والأرضُ عاصفةُ البقاءْ
وقفَ السحابُ
والأرضُ أمٌّ للدماءْ
واسترسلتْ أوجاعُنا
كروىً لتكتبنا جناحاً
من هديل الشمس أو...
كقصيدةٍ تعلو إلى أفقِ الضّياءْ!...
***
عشتارُ أهدتني جموحَ الخيل،
بعضَ جموحها
فعدوتُ في وهج الخيالْ...
وغزالةٌ بدمي
تُسابقني
تُعانقني
تُقاسِمُني بريقكَ يا غزالْ...
عشتارُ أهدتني ملامحَها
سماءً،
في طريق الاشتعالْ!...
***
ها قد توحّدْنا
وقلْنا براعمَ روحِنا
وزرعتْني لهَباً،
من الوجعِ الحنون
وزهرةً،
من حُرقةِ الصمتِ المَهيبِ،
نقوشَ روح
من بَهاءْ!.....

□□

مصابيح الغرب المعتمة

زكريا مصاص

... وأحاول أن أمحوَ من ظلمة هذا الكون
وأزرعَ في مفرقِهِ
نجمةَ روحي..
وأحاول أن أغدِقَ ضفتهُ العطشى ورداً
يرفع من قامتها
أن أمسحَ عن وجنتهِ آثارَ غبارِ الريح القاتم
أملأ ضحكتهُ بالورديِّ
وأغرسَ في نبض يديه المتبقيّ
باقة برق
وأحاول ما أوتيتُ من الوهجِ الخالدِ
أن أنحتَ في الصخرِ قوامَ السِّحْرِ
وأرسمَ في لوح الطين السادرِ ظلَّ حريري
أكتبَ فوق مرايا النهرِ عبوري
أنقشَ في جوف الأفق
رسالة ما أوتيتُ من الضوء
وما أوتيتُ من الحسْن الملكي
فإذا لم يفهمْ هذا العالمُ غزَلي
ثابرتُ على شدوي في فلكي
وعلى ملأ الكون رقصتُ.
وأحاول أن أنبضَ في نجم منطفئ
أن أجعلَ من غصن الليل رفيفَ نجومْ
ومن الشجر المهجور اليابس عشَّ غيومْ
أن تشدوَ طيرٌ في قمم
أكلتْها غربانُ التيهِ
وألقتْها في بئر سمومْ

وأحاول أن يضحكَ هذا الموتُ القسريُّ قليلاً
كي يدعَ الموتى الأحياءَ
يموتون كما شاؤوا.
وأحاول أن أتكلمَ عن أمنيَةِ الشارع
كي ينفضَ سوءَ الدعوةِ عن سحنته السوداءْ
أن يغسلَ من خاصرة الجدران دماءَ القتل
ويرجعَ مثلَ الثلج
ومثلَ زهورِ البرقوق الناعمْ..

أرغبُ.. كم أرغبُ أن يفهمَ هذا العالمْ؟؟
يستدفئَ مما أحرقه من كبدي
يأخذ ناري ".. تذكرةً ومتاعاً.."*
فأنا مفتاحُ الدنيا
من وجهي يعرف هذا العالمُ وجهتهُ
ويطالع من وردة إشراقي الرؤيا

---

* من سورة الواقعة، آية ٧٣ «نحن جعلناها تذكرةً ومتاعاً للمقوين».

أرغب أن يتذكرَ هذا العالمْ!
فأنا في وجه حضارتهمْ تبرٌ
وأنا أولى دهشتهمْ..
ينحسر الضوءُ بغرب الكون ولا ينكسر
الضوءُ لديّ
عندي.. كم عندي من أسرارِ الشمس
ومن أخبارِ ما صادرها الظنُّ، لديّ
عندي ما لا عينُ الغربِ رأتْ..
مرآةُ الأنهار بكفي
تكفي كلَّ عطاش العالم
وعلى أوهاجي
يمشي التيه، فيعرف مقداري
يتلمس أبراجي
يمنع سترتهُ ويجيءُ
ويلملم من درري.. فيضيءُ.

من صلبي
ينشأ كلُّ عروجٍ للحبِّ
من ضوئي يتفتّح بستانُ الكون

ومن كرْمي تخرج أطيارُ البعثِ
وتنشقّ من الغيم المتوردِ
قمصانُ الغيثِ..
يكفيني أنْ ماستْ في جهتي شمسُ اللهِ
وألقتْ فتنتها عندي
تصحو في القلب كزنبقةٍ
وعلى زندي
حين تواعدُها الأحلامُ تنامْ..
لو كانَ الغربُ كقلبي
لعلى أفقي المسهّدِ طافَ سلامْ

يكفي.. أن مصابيحَ العالم
في غرب الدنيا وهي تضيءُ
تقبّل كفي.
...
ما سطوةُ هذا العالم حين استقوى
إلا حين رأى.. لطفي.

□□

لغة الزمان والأسئلة

إلى عزمي موره لي

محمد خالد رمضان

ثانية الكأس ترمي ثانية
التفاحة بأغنية
الوقت
بأغنيتي عبر امتداد الرغوة
تطير اللحظة وتقف عند الباب
لايني ينظر وينظر حتى
يذوب الوجود
للحظة لحظة يذكر الرمّان
فيبكي
ويذكرني بترنيمته لبردى
البنفسج، الجسر، ربوة الزنبق
خدّ الشامية
امتداد العين رحلة الآتي
وأنت تكرج فوق آبادك
تقبل شفتها
وينسج العاصي حلة الماء
عذبة عذبة حلة الماء
وترقص جلنار
في الناموس
تقرع الناقوس

عند المغيب
تقول أدخل نفسي
وأتداخل مع الغروب
تتمايل متسائلا
إلى أين والكون ذرة
نقطة من بحري
يبوح الصمت للصمت
يبوح لي:
أدلف وأخرج
هو الكون يتفجر
هو أنا والأسرار
هو، هو والأسرار
أنت والأسرار
أرتق ثقب الحلم
أنادي
أنا المنادى والمنادي
أدلف معك في الرتق
ونخرج
أتجلى في الخمسان
فأنا باقٍ في الخميس

الأزلي والآتي
تبوح لي:
ترنيمة أبقى في البال
يغني البحر لي
أرفده بالكلمات الملونة
***

- ٢ -
خذ اسمك واسمي
هاأنت تحتل الزمان
تدفع المكان بنايك
ترسم آخر الوجوه
على زنبقة اليوم.

❑❑

لو تبسَّمَ أكثر!!

سُرى علوش

له باب عمري
ورائحة الأهل والأصدقاء
ودفء عناق أبي للصغار
وتنهيدة
تفتح الآن أمي لها القلب
كي تتذكرْ.
له شرفتان تطلان عبر الشموس إليّ هناك
وزاويةٌ كنت ألعب في حضنها
عندما كنت أصغرْ.
هو المنزل المتبقي
من الياسمين الكثير
ومن ضحكتي
حين قبلتهم واحداً.. واحداً
ومضيتُ لأكبرْ.
تأرجحتُ أعواماً فوق وسائده
وحلمت بأجنحةٍ تتفتح
في خوفه المستكين،
تقلبتُ بين ابتساماتهِ
وصرير الستائر في البرد
والحب في الأمسياتِ الكئيبةِ
أرقب سوسنه لو تأخرْ.

هنالك
في دمعه المتخثر كالبنّ
يرمي الصباح بفنجانه كل يوم
كتبت تفاصيل قلبي الصغير
بأشيائه
كان يكفيه أن أسكب المتبقي من الشمع
في حضنه
وأجمّع من ندف الريح أسرارها
كي يقوم ويسهرْ!
تماماً
كما يحلم الغائبون بأشجار قريتهم
يتبدّى بقامته المستكينة في هدأتي
يفتح الآن أزراره لعناقي
كأن البلاد هي الباب
والطرقات أصابعه
حين يفردها ليسلّم
والقبلات هي الغرف المستطيلة
والشمس سكانه
لو تبسم أكثرْ.
هو النرجس المترامي على طرف الشوق
شباكه في الظهيرة

يتعب من نظرات المشاة
ومن وقفة العابرين
ومن سهر البرد فيه
وإن وجع الدمع في طرفه
يتخيل أن الحدائق أكبرْ.
كثيراً تمنيتُ
لو أحمل الخوف عن ظهرهِ
لو أقول لسقف الحنان الثقيل
ونار سجائره
المستكينة تحت الدخان كنافورة
أن تظللني لو قليلاً
وتصبرْ.
له آخر العمر
أوله
والحقول الصغيرة في لجّة الرمل
والتركات الصغيرة من مفردات الوداع
وحبي القديم الذي قد تكسّرْ.
أنا الآن بسمته المستديرة
في شفة النهر
أقرب ما قد يكون إلى وجده
وأقل فراقاً من الأمس
لو ضمني وتذكر.

❑❑

وسواس الشعر

بهيجة مصري إدلبي

أغيبُ في الحرف حين السرُّ يتبعُهُ
سرٌّ وحرف سعى فيه تضرّعُهُ
وأستعير من الرؤيا نوافذها
فيستوي في شَغاف النور مطلعُهُ
وأمسك الريح من صحراء رحلتها
فتفرد السر في روحي وتمرعُهُ
وأشكّلُ النهر في أحلام أغنية
وأفرقُ البحر في وجدي وأجمعُهُ
فينهض الشعر من أمداء خافيتي
رملاً أشكله بوحا وأبدعُهُ
من غامض ينجلي من حيرةٍ نزلتْ
أسماؤه فسرى فينا تلوّعُهُ
للشعر هسهسة في الروح نسمعها

تطفو على دمنا نبضا فنسمعُهُ
كأنما شجرٌ يسعى إلى شجر
كأنما أفقٌ والريح ترضعُهُ
نصفو فيقلقنا نشقى فيسعدنا
نغفو فيسلبنا منّا توجعُهُ
فيه سرى دمعُنا والدمع منه سرى
نبكي تكفكفنا في الليل أدمعُهُ
مُذ كان، كان الهوى أسطورة حملتْ
كأسا أحلَّ بنا سهدا تجرُعُهُ
للشعر آيته إن فاض نحملها
وإن تبدّى لنا ضيقٌ يوسّعُهُ
يعانق الليل إن طاف الخيال به
يعيد للقلب ما لو ضلَّ يخلعُهُ
توسوس الريح لي يُوْمي لأضلعها
فتستوي فيَّ بالوسواس أضلعُهُ
نخفيه يرهقنا.. نبديه يحملنا
نأتيه يتركنا تيها نضيّعُهُ
للأغنيات مدىً للروح نشوتها
فالشعر للغيب مهما غاب مرجعُهُ

□□

سيميائية الشكل الكتابي في قصيدة النثر

رابح ملوك

١ ـ في المصطلح والمفهوم:

مع قصيدة النثر وفي إطار الحرية التي توفرت لها في المستويات المختلفة، عمد كثير من كتاب هذه القصيدة إلى استثمار الشكل الكتابي فيها، وذلك بغية ممارسة مزيد من التفكيك على شكل النص وعلى لغته، ويلاحظ أحمد بزون أن "آلية كتابة هذه القصيدة ترفض بناء أي نظام هندسي، أي ترفض تقصّده"(١).

هذا الجانب الطباعي أو الكتابي يسميه محمد الكاكري بالاشتغال الفضائي، وهو، حسبه، مجموع مظاهر التفضية في النصوص الشعرية المكتوبة، أي المعطيات الناتجة عن الهيئة الطباعية للنص. ولهذا الجانب دخل في توليد المعاني والدلالات في النص، فهو ليس عنصراً محايداً صامتاً، وذلك حتى في النصوص التي لا تبدو فيها مقصدية توظيف الفضاء بشكل جلي(٢).

والشعر اليوم، شأنه شأن اللغة، يعمل على استغلال الطاقة التبليغية في اللغة كأشكال سماعية أو بصرية، ومن ثم كانت النزعة الفضائية ترجمة إجرائية لهذا النزوع، فكان الشعر المجسم والميكانيكي والمشهدي والصوتي(٣).

ولقد سبق لغريماس أن اقترح نظرية لتناول الخطاب الشعري، وقد تضمنت دراسته مختلف المعطيات البصرية التي يبرزها الاشتغال الفضائي للنص(٤).

ويظهر هذا الاهتمام بفضاء النص الشعري أو شكله الكتابي عند الشعراء الغربيين من خلال تعليق جولياً كريستيفا على الكتابة عند مالارميه بقولها: "... فنحن نعرف بأي قدر من العناية والحرص كان مالارميه يصفف الأوراق والجمل الشعرية، حريصاً على التنظيم المضبوط لكل بيت، وللبياض الذي يحيطه"(٥).

وفي السياق نفسه يشير لوتمان إلى أن الفرق الجزئي بين النص الشعري والنص غير الشعري يكمن في أن مقدار المستويات البنائية وعناصرها المؤثرة في اللغة العادية معروف مسبقاً بالنسبة للمتحدثين بتلك اللغة، أما في النص الشعري فإن المتلقي يلفي نفسه مضطراً إلى تحديد مجموعة من الأنظمة الشعرية الضابطة لحركة النص الذي يتلقاه(٦). وبناء عليه يذهب لوتمان إلى أن أي نظام يقنن الشعر لا بد أن يتم تلقيه باعتباره "قيمة ذات مغزى"، ولكي يتحقق ذلك لا مناص من اتسام هذا النظام بسمتين متلازمتين:

١ ـ أن يكون منضبطاً إلى درجة

ملحوظة.

٢ ـ أن يتعرض هذا النظام للتصدع بصورة محددة ومقننة، حتى يمنح العمل الشعري تنوعاً وثراء(٧).

ويعتبر تنظيم الشكل الكتابي للشعر من أهم تجليات هذه الخاصية من خواص النص الشعري، لأن تنظيم الكتابة الشعرية يسمح برصد جملة من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية واللغة العامة، فالشكل الخطي لا يمثل أسلوباً ولا نظاماً تعبيرياً في أي لغة طبيعية، أما الحال في النص الشعري، فإنه على العكس من ذلك، إذ إن الترتيب الكتابي للنص يأخذ أهميته الخاصة(٨).

٣ ـ سيميائية الشكل الكتابي في قصيدة النثر:

اعتمد كتاب قصيدة النثر طرائق عدة في توزيع الوحدات اللسانية على سطح الورقة فقد تتبع قصيدة النثر شكل النص النثري في التتالي من بدايات الأسطر إلى نهاياتها مثل "القصيدة الطويلة"(٩) ليوسف الخال وقصائد "بحيرة"(١٠) و "الشيطان الأبيض"(١١) و"نهر الحياة من وسطه"(١٢). وثمة من القصائد النثرية ما هو شبيه في شكله بالشعر الحر (قصيدة التفعيلة)، وفي هذا الصنف تندرج كل قصائد محمد الماغوط، و"الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع" وبعض قصائد "لن" لأنسي الحاج(*).

ويميز أحمد بزون طريقتين مميزتين لتشكيل هذا الصنف الشبيه بالقصيدة الحرة يسمى إحداهما "نظام الكلمة/السطر"، ويسوق مثالاً لها مقطعاً من مجموعة (ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة)(١٣) لأنسي الحاج:

كعنق وردة
ابتهلت إلى حريتي
التي
لم
تقدر
أن
تفعل
لي
شيئاً

كما أن هناك "نظام الكلمتين/السطر" كما في هذا النموذج من شوقي أبي شقرا (لا تأخذ تاج فتى الهيكل)(١٤):

ورق، ورق، من أنا
خريف الوجاق
والكريم النسب
زبيب الصحّارة
كاتب الخطوط
حفار الوجه
لعله البطل
يتنكر الليلة
ومغزل الصبح
فستان الحورة
برق الوداع.
دم الشاعر
مفتاح القبو
إلى نبيذ الصلاة،
كتابة الحيطان
قضامي الطريق،
أغنية الحلق

والملاحظ أن الباحث لا يتوقف عند تأثير توزيع الكلمات في بنية العبارة والدلالة، رغم اقتباسه مقولة لكمال خير بك تتعلق بهذه المسألة جاء فيها: "هذا النمط الفوضوي في التنقيط والتوزيع، الذي استثمرته حركتا الدادائية والسوريالية بصورة كبيرة، هو واحدة من الوسائل الناجعة التي استفاد منها الشعراء العرب المعاصرون لتحطيم العبارة التقليدية"(١٥).

يظهر هذا التحطيم أو التفتيت في استقلال

كل كلمة بسطر، ولكن تأثر الدلالة في النموذج الأول أعلاه لا يبدو كبيراً على عكس النموذج الثاني الذي صارت الدلالات فيه مشتتة بسبب طريقة توزيع الدوال على سطح الورقة، علاوة على غياب علامات الترقيم والروابط على اختلافها، مما يزيد النص إرباكاً دلالياً. ولعل هذه النتيجة هي المقصودة من عملية التوزيع هاته، فالكلمات أعلاه تبدو أشبه بالجمل المبتورة، هذا علاوة على غياب الفعل (لا نجد سوى فعل واحد)، الأمر الذي يجعل تعليق الكلمات بعضها ببعض من الصعوبة بمكان.

ولكن أحمد بزون لا يهمل علاقة الشكل الكتابي بالدلالة، حين يعالج مسألة البياض النصي، إذ يتناول في نموذج لأدونيس (من مفرد بصيغة الجمع) الفراغات الناتجة عن تقطيع الكلمة إلى حروف متباعدة(١٦):

رقعة سرية من تاريخ سري للموت

يستعير   يبتكر حكايات يجرح كواحلها

ويتابع خيط الدم   ينظر إلى الزمن

يتحطم بين يديه

إلى المكان يتوشح بحطامه

يلتفت وراءه

أنصاب وتماثيل تحمل حروفاً

"أ و ر و ف ي و س

أ د و ن ي س"

ويرى الباحث في هذا التباعد تعبيراً عن "حركة الإطلاق الشاعري، أو... عن تكسر الإيقاعات البصرية والصوتية لتنقل انفعالات الشاعر وحركة نفسه المتوترة"(١٧). كما يربط الباحث بين النص وطريقة تقطيعه، فالتقطيع أعلاه يناسب حال الحطام وفعل التحطيم، ولم يصرح الشاعر بتحطيم الأنصاب والتماثيل، واكتفى بالإشارة إلى ذلك عندما قال "تحمل حروفاً"فواءم بذلك بين صورة الحطام وصورة الأنصاب والتماثيل، ممثلا لذلك بتكسر حروف الأسماء(١٨).

بيد أن تصنيف أحمد بزون للشكل الكتابي في قصيدة النثر إلى الطريقتين المشار إليهما أعلاه لا يحيط بكل حالات هذا الشكل، ولذلك نرى من المفيد التوسل بالمصطلحات التي يقترحها الباحث محمد مفتاح في هذا الشأن، خاصة وأن مصطلحاته تراعي مسألة التدرج من الكلمة إلى ما فوقها أو ما يسميه بـ "جدلية البياض والسواد"(١٩). ومن أجل دراسة هذه الجدلية يقترح الباحث المفاهيم الآتية(٢٠):

ـ السواد الكبّار: السطر الذي يتجاوز ست كلمات.

ـ السواد الأكبر: ما تضمن، من الأسطر، خمس كلمات.

ـ السواد الكبير: أربع كلمات.

ـ السواد الصغير: ثلاث كلمات.

ـ السواد الأصغر: كلمتان اثنتان.

ـ السواد الصغّار: كلمة واحدة.

وفي المقابل نجد تدرجاً للبياض معاكساً لتدرج السواد، فالسطر الذي تهيمن عليه كلمة واحدة يتميز بالبياض الكبار، والذي فيه ست كلمات يسمى البياض الصغار، وبين نوعَيْ البياض تتدرج أنواع أخرى.

إن هذه المفاهيم المتدرجة تبدو عملية بشكل ملحوظ، لأنها تستجيب لرغبتنا في الإمساك بالتنوعات المختلفة للشكل الكتابي في النصوص الشعرية المعاصرة، فهذه النصوص لا تعتمد نوعاً واحداً من السواد والبياض، وذلك حتى تبتعد عن الرتابة وتحقق لنفسها بنية شكلية ثرية. هذا، علاوة على أن تصنيف مفتاح يصلح لوصف القصائد التي تعتمد على ما سماه أحمد بزون بنظام الكلمة/ السطر، ونظام الكلمتين/ السطر.

والملاحظ على كثير من قصائد النثر ميلها إلى التنويع في الشكل الكتابي، ويبدو هذا منطقياً إذا وضعنا في اعتبارنا رفض دعاة هذه القصيدة للقصيدة التقليدية بشكلها المعتمد على

التناظر بين شطري البيت الواحد. وهذا الأمر في الحقيقة، هو أول ما ثارت عليه قصيدة التفعيلة التي حاولت أن تجعل من الشكل الكتابي للقصيدة شكلاً قائماً على الاحتمال لا على النموذج المسبق والمتماثل. بيد أننا نستدرك بالإشارة إلى أن هذا الكلام لا ينطبق، بخصوص قصيدة النثر، إلا على ما يتبع نظام الأسطر.

٢.١ ـ الشكل الكتابي أيقونا:

يرى "بيرس" أن بالإمكان تحديد ثلاث طرائق أساسية للتمثيل أو الإشارة أو للرمز، ومن ثم يمكن التفريق بين ثلاثة أنواع من العلامات، ومنها العلامة التي تكون شبيهة بما ترمز له أو ما تمثله، مثل النموذج المعماري أو الخريطة، ويطلق بيرس على هذا النوع الأيقونة أي الصورة المصغرة(٢١).

والملاحظ أن الشكل الكتابي في الشعر المعاصر (ومنه قصيدة النثر) شعر أيقوني بشكل ملحوظ، ويمكن تفسير هذه الأيقونية بتحول العناصر المهيمنة في هذا الشعر من عناصر سمعية إلى عناصر بصرية مرئية. ويظهر هذا كله عند أدونيس خاصة، إذ نلفي الشكل الكتابي عنده شكلاً دالاً على محتوى التعبير الذي تتضمنه الكلمات التي ترسم بطريقة يظهر فيها واضحاً قصدُ إبراز دلالاتها على المساحة البيضاء، لنتأمل النماذج الآتية:

ـ ١
جرس
ينوس
في
عنق...
الأرض.
ترافقه نجمة
تدخل في جسد الغبار ويدخل في جسد الريح... قرنا(٢٢)

ـ ٢
كان لي أن أتشمّل الزمن وأرسمه
بأهداب
تتدلى
منها
أيامي
أجراساً
أجراساً(٢٣)

ـ ٣
أتدحرج بين أنا الجمر وأنا الثلج
وبين
الياء
والألف
أتدلى(٢٤)

ـ ٤
أما كيف ولم وما هو
فأسئلة
تطير
في
الرياح(٢٥)

إن النماذج الشعرية أعلاه تبين لنا بشكل جلي كيف يكون الشكل الكتابي دالاً، ففي النموذج الأول تحاول الكلمات/الأسطر الخمس الأولى المتتالية عمودياً وبشكل مفرد أن تحاكي وضعية الجرس المتدلي، ثم تأتي مساحة البياض الفاصلة لهذه الكلمات عن السطرين الأخيرين في النموذج لتكون بمثابة الهوة التي تفصل الجرس المتدلي عن الأرض التي ترد بلفظها الصريح في النموذج. لكن الأمور تتغير في السطرين الأخيرين، فبعد أن كان الجرس وحيداً ومُثّل لوحدته بالكلمة المفردة، فإنه وجد مرافقاً له فيما بعد، إنها النجمة التي ترافقه على مستوى الشكل الكتابي، فالتجاوز بين الكلمتين دالّ في ذاته على تحول الوضع من الأحادية إلى الثنائية. ثم يرد السطر الأخير الذي يتغير فيه اتجاه

الحركة من العمودي إلى الأفقي، تبعاً لاختلاف حركتي الفعلين: فعل التدلي وفعل الدخول. وفي هذا السطر تجتمع الكلمات لتشغل حيزاً أكبر بكثير من الحيزات التي شغلتها الكلمات في الأسطر السابقة جميعها، فقد تعددت الذوات في السطر الأخير الأمر الذي يجعلنا ننتقل من الثنائية إلى ما فوق الثنائية، وقد صارت المسافة بين الذوات أكثر قرباً من ذي قبل، فالمسافة بين الذوات، إذن، مسافة نامية ومتغيرة. وهكذا فإن هذا النموذج يقدم لنا عنصرين ينموان في اتجاهين مختلفين: الذوات التي تتكاثر بدءاً من ذات واحدة إلى ذواتين اثنتين ثم إلى أكثر من ذواتين، والمسافة التي تتحرك من الانفصال التام (فالجرس يظهر في البداية وحيداً) إلى الاتصال النسبي (فعل المرافقة يتضمن مسافة فاصلة بين ذواتين، على الرغم من تلازمهما)، ثم إلى الاتصال الشديد (الدخول في الجسد والدخول في الغبار). ويمكن التمثيل لذلك بهذا الشكل الذي يبين اتجاه الحركتين:

جرس

جرس ونجمة

جرس، نجمة، جسد الغبار وجسد الريح

(الشكل ١)

مسافة



نجمة تدخل جسد الغبار
جرس يدخل في جسد الريح
(الشكل ٢)

أما النموذج الشعري الثاني فيرسم حالة من التفكك يوازرها الشكل الكتابي، وذلك بالنظر إلى تفكيك الجملة إلى كلماتها التي تشغل كل منها سطراً لوحدها، وهو ما يجعلها معزولة بعضها عن البعض الآخر، هذا علاوة على أن الشكل العمودي ينقل هنا، كما في النموذج الأول، الحركة العمودية المتضمنة في الفعل "يتدلى". وبالعودة إلى القصيدة التي تتضمن هذا النموذج نلفي مسافة من البياض تلي السطر الأخير وهي مسافة يمكن اعتبارها أيقوناً للهوّة التي تفصل الشيء المتدلي عن الأرض، وبذلك تظهر الذات المتكلمة في هذا النموذج ذاتاً معلقة إضافة إلى كونها ذاتاً مفككة.

في النموذج الثالث نلاحظ حركتين: أفقية (التدحرج) وعمودية (التدلي)، وتأتي وضعية الأسطر الشعرية لتعكس الاتجاهين المختلفين لتينك الحركتين، حيث يضطلع السطر الأول برسم الحركة الأفقية، في حين أن الحركة العمودية يتعاون على رسمها أربعة أسطر يتكون كل منها من كلمة واحدة، الأمر الذي يجعل الأسطر تتشكل وفق الشكل الآتي:



أما النموذج الرابع أعلاه فيشتغل هو الآخر أيقونياً، وهو ذو شكل كتابي شبيه بالشكلين السابقين في النموذجين الثاني والثالث، إذ يرد سطر ممتد أفقياً تتلوه مجموعة من الأسطر ذات الكلمات المفردة (أربعة أسطر). ولأن الكتابة الشعرية ليست كتابة اعتباطية، فإن الشكل الكتابي ليس اعتباطياً أيضاً، باعتباره عنصراً أساسياً في العملية الإبداعية في القصيدة المعاصرة كما أسلفنا. ومن ثم كان واجباً النظر إلى الشكل الكتابي باعتباره علامة أيقونية، وهو ما فعلناه سابقاً، وما نواصله مع النموذج الرابع. إن تجمع الكلمات في السطر الأول يعضد تراكم الأسئلة في ذهن الشاعر وتزاحمها، وهذا ما يعكسه غياب علامات الوقف (الفاصلة). ولكن هذا التجمع لا يدوم طويلاً، إذ يليه التشتت والتطاير، وهذا ما تضطلع الأسطر التالية برسمه على سطح الورق، وذلك من خلال توزع الكلمات على الأسطر بشكل مفرد، ومن ثم فإن الشكل الكتابي هنا يرسم لنا مسار حركة متغيرة من التجمع إلى الانتثار والتفرق. وهكذا فإن الحركة لا تتحقق بفضل الفعل "تطير" فحسب، بل إن للشكل الكتابي دوراً هو الآخر في تشكيلها وتحديد مسارها داخل النموذج الشعري.

ولا يتوقف الأمر عند هذا، بل إن مسار الحركة يرتسم من خلال الوضعية المتحولة للكلمة/ الفعل على سطح الورقة، ومن ذلك حركة الفعل "أسافر" في النموذج الآتي:

في الآبار المحفورة بالصّوت
في الصّوتِ
في العدد بين الرّقم والرّقم
في النّبض بين الحاسّةِ وأختها
بين الوردِ والعنق
أسافر(٢٦)

وفي المقطع نفسه، من القصيدة نفسها يتكرر الفعل "أسافر" في موضع شبه مواز عمودياً لموضعه في المقطع السابق:

خارج الصدفة
أسافر(٢٧)

ثم يبدأ الفعل في الحركة نحو اليسار كما يظهر في النموذج الآتي من القصيدة نفسها:

حيث أصيرُ البرقَ والجذرَ العائمَ الجذرَ
أسافر

هنا
حيث الجدارُ والجدارُ والكرسيُّ والجدارُ التبغُ والجدارُ
في حوار دائم
حيث الساعة خرطومٌ والجريدة نورسٌ أو يمامة،
حيث الجسدُ بساطٌ
والخبزُ ساحرٌ بآلاف الأقنعة
والجسدُ الحضورُ والمسرحُ
أسافر

أسافر
هنا ـ في العشب اليابس بين العِرْق والعرق
في الكرسي المغطّى بالليل
في كتبي هذه الشعوب المريضة التي تتعانق وتنام حولي
أسافر(٢٨)

إن السفر الذي تمارسه الذات في عالمها الدلالي يتجسد حركة مادية لفعل "أسافر"، إذ يغادر مكانه متحركاً ناحية اليسار، ليقطع مسافة بدايتها أول السطر ونهايتها آخره:

أسافر.........................
أسافر..
أسافر أسافر..

أسافر.................

وهكذا تفرض علينا القصيدة الالتفات إلى الناحية البصرية أثناء عملية التلقي، ولقد صرح أحد الدارسين أننا، مع القصيدة الحديثة "بتنا "نبصر" القصيدة قبل أن نقرأها"(٢٩)

ومن ثم كانت هذه القصيدة عبارة عن "جسم طباعي، له هيئة بصرية مظهرية"(٣٠).

لقد سعت قصيدة النثر، إلى تأسيس نصوص مفارقة بلغتها وشكلها، ومدهشة بفجائيتها، ومن ثم عملت دائماً على تخييب أفق التوقع(٣١) عند القارئ، ولعل خيبة الانتظار هاته لم تكن إيجابية في كل الأحيان، غير أنها هدف أساس لدى شعراء قصيدة النثر، لأن هدفهم الأول زلزلة كل المعايير المستقرة في جهاز التلقي لدى القارئ. ولكي تحدث تلك الزلزلة فقد عمد هؤلاء إلى اختراق المعايير المألوفة، والانزياح عن السبل الفنية الشائعة. ولتحقيق ذلك الاختراق كان الاعتماد على توظيف عناصر الشكل الكتابي توظيفاً مفارقاً للأشكال الشعرية الأخرى، بما يجعل من ذلك الاشتغال عنصراً بانياً وهداماً في الآن نفسه، فهو يعطي القصيدة خصوصيتها الشكلية والدلالية من ناحية، ويهدم الشكل المألوف للقصيدة من ناحية أخرى، وهذا ما يظهر لدى أدونيس خاصة. وكل هذا الصنيع إنما يراد به زلزلة اليقين الجمالي لدى المتلقي، لكي يتحول من متلق سلبي يستهلك وفق طرائق محددة، إلى قارئ إيجابي يبني النص وهو يتلقى أسئلته المستمرة، ليطرح عليه، بدوره، أسئلة أخرى، فيحدث بذلك حوار لا ينتهي، لأنه يولد الأسئلة اللانهائية.

الهوامش:

(١) أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، ط ١، دار الفكر الجديد، بيروت ١٩٩٦، ص ١٧٨.

(٢) انظر محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط ١، الدار البيضاء/ بيروت ١٩٩١، ص ٥.

(٣) انظر المرجع نفسه، ص ٧.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٠٨ .

(٥) ورد في المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٦) انظر يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٥، ص١٠٦.

(٧) انظر المرجع نفسه، ص ١٠٦.

(٨) انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٩) يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط ٢، ١٩٧٩، ص ٢٨٣ ـ ٢٩٢.

(١٠) أنسي الحاج: الرأس المقطوع، دار مجلة شعر، ط ١، بيروت ١٩٦٣، ص ص ٢٨، ٢٩.

(١١) المصدر السابق، ص ٩٢.

(١٢) أنسي الحاج: ماضي الأيام الآتية، المكتبة العصرية، ط ١، صيدا ـ بيروت، ١٩٦، ص ٨١ ـ ٨٤.

(*) كالقصائد الآتية: قواطع، سفر التكوين، عملي.

(١٣) انظر أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، ص ١٧٨.

(١٤) انظر المرجع السابق، ص ص ١٧٨، ١٧٩.

(١٥) انظر المرجع السابق، ص ١٧٧.

(١٦) انظر المرجع نفسه، ص ص، ١٨١، ١٨٢.

(١٧) المرجع السابق، ص ١٨١.

(١٨) انظر المرجع نفسه، ص ١٨٢.

(١٩) انظر محمد مفتاح: المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، ط ١، الدار البيضاء/ بيروت ١٩٩٩، ص ١٥٨.

(٢٠) انظر المرجع نفسه، ص ص ١٥٨، ١٥٩.

(٢١) انظر محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي ـ عربي، مكتبة لبنان ناشرون، ط ١، بيروت ١٩٩٦، ص١٥٥ من المعجم.

(٢٢) أدونيس: الأعمال الشعرية، ج ٣ (مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى)، دار المدى، دمشق/ بيروت ١٩٩٦، ص ٢٤٦.

(٢٣) المصدر السابق، ص ٢٢٦.

(٢٤) المصدر نفسه، ص ٢٩٦.

(٢٥) المصدر السابق، ص ٢٠٩.

(٢٦) المصدر السابق، ص ٩١.
(٢٧) المصدر السابق، ص ٩٢.
(٢٨) المصدر نفسه، ص ص ٩٣، ٩٤.
(٢٩) شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١، المغرب ١٩٨٨، ص ٢٦.
(٣٠) المرجع نفسه، ص ١٥.
(٣١) انظر في مفهوم أفق التوقع رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة: تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، بيروت ١٩٩٦، ص ص١٦٧، ١٦٨. وانظر أيضاً هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، القاهرة ٢٠٠٤، ص ١٣٤ وما بعدها.

❑❑

سيمياء اللون ... في «رياح وأجراس» لفهد الخليوي

الأسود لون السيادة والسلطة والجرأة والدهاء

د.شادية شقروش

تجلت ظاهرة لا يمكن التغافل عنها في مجموعة فهد الخليوي القصصية "رياح وأجراس"، وهي ظاهرة الألوان المستحضرة ، فكأن القاص يعمد إلى ذلك عمدا ، مما زاد السرد شعرية وجمالية ، وأصبح اللون يحمل سرّا عميقا رفعه إلى مصاف الرمز ، وجعل من المجموعة لوحات فنية تحمل هموم الفرد والمجتمع فحاسة البصر سوف تكون مجال حركتنا لتتبع ظواهر الأشياء كما هي في الواقع ، ثم انعكاس هذه الظواهر على شبكة العين ثم من هذا الانعكاس إلى عالم الشعور والإحساس للكشف عن صلته بعالم الألوان(١).

ففي قصة "بحر وأنثى" يستحضر القاص اللون الأزرق والذهبي وغيرها من الألوان التي تترادف مع مسميات أخرى تتبادر إلى الذهن فور سماع الاسم وستنكشف وفق السياقات.

وإذا كانت الزرقة رديفة البحر ، فإن البحر يتلون بتلون الأجواء لذلك اختار القاص وهو يرسم لوحته الفنية زمن الغروب ، فتتطابق شعرية اللغة بشعرية وجمالية الألوان المتناسقة.

"كانت الشمس قد أوشكت على الغروب؛ بدت خيوطها الذهبية تمتزج بزرقة البحر و كأنها قناديل صغيرة تضيء من بعيد"(٢)

يتحول لون البحر تدريجيا من الأزرق إلى الأزرق الداكن و خيوط الشمس المستبطنة للألوان السبعة التي يعكسها قوس قزح ، تتحول إلى عنصر لوني ينعكس على صفحة البحر وتموجا ته بلونها الذهبي ، فتتغير طبائع الألوان عندما تذوب بعناصر الطبيعة، فإذا كان الأزرق يحيل على عالم الصفاء، والشفافية والامتداد، فإنه يحيل من جانب آخر"على معاني الفراغ الكثيف والبرودة المطلقة حيث لا هواء ولا ماء، ويقترن بالخيبة والهلاك"(٣) وارتباط اللون الأزرق بالبحر الذي يحيل بدوره على دلالتين:

الأولى تحيل على الأمل والحياة ؛لأن الماء هو الحياة.

والثانية تحيل على الموت والعبور إلى العالم الآخر والرجوع إلى الأصل.

اقتربت المرأة من الشاطئ حيث صفرة الرمل الباهتة لحظة الغروب "تركت اسمالها الرثة قرب الشاطئ المقفر، توغلت عميقا نحو البحر وهوت كنجمة مضيئة"ص٤١

يشبه لون المرأة لون النجمة المضيئة التي تهوي من عليائها ، وكأن المبدع يعيد الأشياء إلى أصلها .

تستمد الأنثى من حمرة الشمس عند الغروب وزرقة البحر القاتمة قوتها كونها هاربة من عالم العمى والقمع إلى الفضاء الرحب إلى عالم لايوجد بينها وبينه حجاب، عالم البصيرة والحق ، وهي بهذا الاتحاد تبحث عن الرؤية ، عن النور.

والدلالة السيميائية لغروب الشمس بألوانها الذهبية يحيل على الليل/الظلام الذي يمثل اللون الأسود كما يشكل اللون بؤرة هامة في قصة "ظلام"(٤) انطلاقا من العنوان المرادف للون الأسود ، والعباءة السوداء والغلالة السوداء.وزمن الليل.

يحمل اللون الأسود سيميائيا دلالتين أيضا:

الدلالة الأولى، تحيل على الصمت المرتبط بسكون الليل والموت الأبدي ، والقلق والحزن، وهو لون يستدعي إلى الذهن صورا عديدة منها جنائز الملوك والآلهة قديما، كما يوحي السواد بمشهد القبور وينذر الإنسان بمصيره الفاجع.

الدلالة الثانية، الأسود لون السيادة والسلطة والجرأة والدهاء ويستدعي صورا تكشف عن قداسته ، فكساء الكعبة أسود، والحجر الأسود يقبله المتعبدون، وآلهة الخصوبة في المعتقدات القديمة تتشح بالسواد، وهو لون الأرض الخصبة ، والغيوم المثقلة بالغيث النافع ، ويكتسب اللون الأسود دلالة بالغة الأهمية في تجربة المتصوفة لأنه يعبّر عن نهاية التجربة(٥).

ولكن عبارة "وضعت يدها على قلبها وهي تلعن الظلام"ص٤٥

تحيل مباشرة على الرفض، رفض السواد، أي رفض ما آلت إليه المرأة في السلم الاجتماعي، رفض سيادة القيم المتحجرة التي فرضت عليها اللون الأسود بحجة القداسة كي تتذكر دائما أنها تحت سلطة المقدس.

يدخل الظلام في علاقة تضاد مع النور، والرابط بين قصة "بحر وأنثى"و"ظلام" هو أن المرأة في القصة الأولى برزت كشخصية فاعلة متحررة، لأنها اختارت الظلام وتوغلت في ظلام البحر ، ربما بحثا عن السيادة الحقيقية ، الكامنة في اللون الأسود.

أما المرأة في "ظلام"، برزت كشخصية سلبية، واكتفت بالامتعاض من الظلام، وهذا في حدّ ذاته يشكل نسقا ثقافيا بالغ الأهمية كون طبائع النساء تختلف ، فمنهن الرافضة الفاعلة ، ومنهن الرافضة المستكينة، فتوغل المرأة في البحر في قصة "بحر وأنثى" يمثل قمة التحدي ، بينما في قصة"ظلام" يمثل الاستكانة لواقع ظلامي مؤلم.

ومن الألوان البارزة في مجموعة "رياح وأجراس" الأبيض و الأسود في قصة "سطور من تراث الوأد"ص٣٣-٣٤

وأول لون يصادفنا هو اللون الأسود، فعبارة "تحلقوا حول المدفن"تحيل على القبر المرادف للظلمة والسواد، يليه اللون الأخضر الذي يدل على الأمل المجتث وتمثله"جذور أعشاب صغيرة جفت فوق أكوام التراب"ص٣٣

ثم يأتي اللون الأبيض، لون الطهارة والنقاء ليدل أيضا على الموت"ارتدى جسدها الشفيف كفناً منسوجا من عروق ليل طويل ص٣٣

ثم امتزاج اللون الأبيض بالأسود:"كفنا منسوجا من عروق ليل طويل "ص٣٣

ثم يتوالى السواد عبر الملفوظات السردية:"كانوا يلوحون برايات سوداء"، " ويحملون فوق كواهلهم ليلاً "حالكا"ص٣٤

لا تخلو المجموعة برمتها من استحضار اللون الأسود:

-"سحب كثيفة وكأنها تنذر بحدوث شيء ما ص١٥في نص(رياح) والسحاب الأسود لايبشر بخير وإنما يحيل على الدمار.

-"يلتف الطريق حول المدينة كثعبان أسود ص٢٩، في نص (البوابة)"والثعبان

بلونه الأسود يحمل دلالة الموت.

-"نفض جناحيه الأسودين"في قصة مكابدة ص٤٣.......إلخ

الأبعاد المستنبطة من سيمياء اللون:

١ ـ البعد النفسي: استحضار اللون الأسود يحيل مباشرة على الأبيض الذي يدل على التوق للحرية والبراءة والنقاء، والحنين.

٢ ـ البعد الاجتماعي: يدل استحضار الأسود والتأكيد عليه على الموقف الرافض الذي يستبطنه القاص تجاه الأوضاع المتردية.

٣ ـ البعد الوجودي: وصف حالة الغربة والضياع والتيه، والأحلام المجهضة والحرّية الموعودة.

حيث تستبطن الألوان المستحضرة ثنائية الموت والحياة وطغيان الموت على عالم الإنسانية، وهو موت بالحياة.

٤ ـ البعد الجمالي: يسهم اللون الأسود في انسجام النص وأنساقه كونه يتعلق مع المعاني المستحضرة لكي يشكل الرمز الأكبر ، كما يشكل اللون الأسود النسق الثقافي المشتق من بيئة المبدع .

لقدبرزت من خلال جولتنا في رحاب عالم فهد الخليوي القصصي ، مجموعة من الخصائص والمميزات نجملها في مايلي :

١ ـ تنبع كتابات فهد الخليوي من تضاريس الحياة السعودية بخاصة والعربية بعامة وتشعباتها.

٢ ـ تغلف القصص برمتها نزعة تراجيدية سوداوية ، تعلن عن ظلمة الفكر وعمى البصيرة ، يستنبطها القارئ بوضوح من العناوين التي تدل على كثافة القتامة وانتشار البراغماتية بحيث لم تعد القيم الإنسانيةالحقيقية مرجعا ، بل باتت الميكيافيلية هي المسيطرة ، فانتشر عرف اللصوصية والاستبداد الأمر الذي أدى إلى تهميش الإنسان ومصادرة حقوقه وكرامته .حيث تُستنبط هذه المعاني من قصة"لص"ص٤٩ وقصة "عن قرية هجرتها شاحنات القمح"ص٢٥

٣ ـ نهل فهد الخليوي من المخزون التراثي الأجناسي (الرواية ، القصة ، الشعر ، الخطاب الإشهاري)، ليبني قصصه القصيرة والقصيرة جدا "وأهم انفتاح هو استيعابها لفن الشعر وتوظيف الشاعرية السردية، أو ما يسمى عند (ايف تادييه) بالمحكي الشاعري ، ومعنى هذا أن الكبسولة القصصية تنساق وراء الشاعرية الإبداعية بوساطة استخدام القالب الشعري واللغة الموحية والصورة الشعرية الانزياحية من خلال الحذف الفني والاقتصاد الدلالي" (٦)

٤ ـ عبّرت نصوص فهد الخليوي عن ارتباطه بالمكان المتمثل في ثنائية الصحراء /البحر ، القرية/ المدينة ، الأرض /السماء ، يحن إلى القرية حيث الصحراء ويتوق إلى المدينة حيث البحر ، ويهفو إلى الطيران كالصقر صوب السماء ، وبين هذه الأمكنة الرحبة والفضاءات الواسعة تتحرك ريشة فهد الخليوي لتطوير أدواته الفنية، والقبض على اللغة كأداة خلاقة في إدراك خلفيات التجربة الإنسانية

٥ ـ يوحي المعجم اللغوي للقاص بالفجيعة والغربة والضياع، كما لعب اللون الأسود ومرادفاته دورا بارزا في توضيح المعنى ، وإضفاء البعد المأساوي، كما تحمل بعض الكلمات المعجمية المستمدة من الطبيعة مدلولات لونية ، الأمر الذي يشكل من اللون رمزا سيميائيا" في مجموعة"رياح وأجراس"يسجل الشهادة ضد الموت حين يحاصر الموت الكلمة والإنسان والعناصر الطبيعية والأمكنة ويتناص القاص في قصة "البوابة" مع العديد من الأساطير نذكر منها بوابة جلجامش التي شيّدها حول أوروك وكولابيا ، والتي حاول أن يداني بها مرتبة الألوهة ولئن كان صدى بوابة الأسطورة

يحمل على الأقل جانبا نفعيا ، فإن صدى قصة"البوابة" يوحي بالعبثية إذ لا تحمل البوابة في ذاتها بعداً إنسانيا بقدر ما تحمل في طياتها الانغلاق والجمود والموت، ولعل استحضار الرمز بهذه الطريقة التهكمية يوحي باستنهاض بلادة العقل بحثا عن الفكر المستنير، فالعبرة لا تكمن في بناء معلم لا وظيفة له سوى الزينة، وإنما تكمن في إحياء الفكر بالعلم والمعرفة والخروج من المسالك الوعرة والمنعرجات التي تجعل المجتمع معزولا يدور في حلقة مفرغة.

الإحالات والهوامش

١ ـ قاسم حسين حداد:سيكولوجية إدراك اللون والشكل، سلسلة دراسات رقم٣٠٥، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، العراق١٩٨٢ ص٥.

٢ ـ فهد الخليوي :رياح وأجراس ص٤١

٣ ـ عبد الله البهلول:مقال "الإيقاع والتحديث"، ، الشعر التونسي وأشكال الكتابة، أعمال ندوة محمد البقلوطي، تونس٢٠٠٦ص٩١.

٤ ـ فهد الخليوي:رياح وأجراس ص٤٥

٥ ـ عبد الله البهلول :المرجع السابق ص٩٠

٦ ـ جميل حمداوي :مميزات القصة القصيرة جدا ، ومرجعياتها الثقافية والواقعية، تسونامي نموذجا ، الرابط الالكتروني: .www.dorrob.ccom/pp28280

٧ - خالد الغريبي:الشعر التونسي المعاصر بين التشكيل والتجريب، دار النهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، ط١، ٢٠٠٥ ص٦٢..

---

* شادية شقروش: أستاذة تحليل الخطاب والسيميائيات بجامعة – تبسه - الجزائر

❑❑

يا لها من إنسانية تلك لنكرمها........!

لؤي عثمان

كنت أتساءل وما زلت: أنحن محتلون فعلاً من قبل الصهاينة أم محتلون من قبل أنفسنا؟!.. وقبل الإجابة عن هذا السؤال الذي مات من كثرة ترديده لابدّ لي من الاعتراف بأنني ترددت كثيراً قبل أن أطرحه على الورق؛ وتوجست خوفاً من أن أتهم بعدم التسامح أو بأنني مناهض للحركات الحضارية والتواصل بين الثقافات أو حتى بأنني غير مؤيد للسينما كونها ذاكرة الشعوب والحضارة الإنسانية.. ومن ثمّ سأضيف لسؤالي السابق سؤالاً جديداً: أتراني غارقاً حتى أنفي في تساؤلي والإجابة عنه دونما انتظار للجواب من أحد؟!..

منذ أشهر اعتلت معبودة الجماهير وبخاصة جماهير السينما (جين فوندا) خشبة مسرح مهرجان الشرق الأوسط الدولي للسينما الذي أقيم مؤخراً في "أبو ظبي" لا لتحيي الجمهور العربي الذي يعشقها بل لتكرم من قبل هذا الجمهور ومن قبل لجان التحكيم..

كان المشهد غريباً ومؤثراً.. فنحن العرب نكرم من ذرفت الدموع الغزيرة على أحبائها في إسرائيل عندما زارتها متبرعة بأموالها لمستوطني ذلك الكيان ليتمكنوا من توسيع المستوطنات..

"جين فوندا"..و يا لها من جبنة وراثية وقحة تلك التي تملكها والتي جعلتها تزور إسرائيل معربة عن تضامنها معها وحرصها على سلامة شعب ذلك الكيان في ثمانينيات القرن الفائت؛ تعود اليوم إلى المنطقة لتكرّم في مهرجان "أبو ظبي " على مسيرتها الفنية الثرية المبنية على حقد وكره لكل من قال أنا عربي.

ففي ثمانينيات القرن الماضي زفت الصحف والمجلات العربية جين فوندا بأنها الفنانة الملتزمة بقضايا الإنسان ناشرة صوراً لها في مظاهرات رافضة لقمع واضطهاد الإنسان وخصوصاً الهنود الحمر في أمريكا ، فزفت هي للعرب صورها في إسرائيل والدموع تنهمر من عينيها لأن رجلها كسرت إذ تعثرت بقدم صبي فلسطيني صغير..

اليوم في هذا الحاضر شفيت قدمها من الكسر لتأتي وتكرم على أيدينا نحن العرب محبي الفن والفنانين... وتحظى بأيما ضيافة وكرم؛ لكنها لم تعلم أن جرحنا نحن لم يندمل بعد.. وأن كسورنا لم تنفعها كل تلك الجبائر البالية؛ بل ازدادت عظامنا هشاشة وتورماً لأن مضادات الحياة التي يتجرعها الإنسان العربي كانت سماً لا دواء..

وأود هنا أن أسأل جين فوندا صاحبة الجينات الوراثية النادرة؛ بوصفها فنانة ملتزمة بقضايا الإنسان: هل العرب بشر أم ماذا؟!..

أليس الفلسطيني إنساناً كغيره من سكان المعمورة؟!..

إن كنت في ريبة وشك من الجواب فإنني أعيد السؤال بصيغة أخرى: هل نحن ـ العرب ـ من فصيلة أخرى خلقت لتداس وتقتل وتهان وتتجرع كلّ أنواع المذلة والعذاب؟

خلقت فقط لتكون حاويه لنفايات الغرب وتجاربه العلمية دوائية كانت أم غذائية.. أم.. أنها خلقت فقط لتبني صالات وقاعات نهزأ فيها من أنفسنا؟.. هل.. وهل.. ... وهل.. ..؟

هل نحن نستحق أن يقال عنا (بيستاهلوا...) وعن هنودكم الحمر والفيتناميين (يا حرام)..

وأرجو ألا يظن أحدكم أنني ضد الفن.. فأنا من المتابعين الجادين للسينما بشكل خاص والفن الراقي وتواصل الثقافات عامة؛ ولكن هذا لا يعني أن نكرم جلادينا...

أنا أؤمن بما قاله كل الأنبياء والرسل وأصحاب الحق بأن الإساءة لا تمسح بالإساءة؛ لكن قبل كل شيء يجب أن نلفظ أنفسنا من فوهة بركان الحب الأعمى إلى رياض الحب الواعي وأن لا ننجرف مع انهيار ثلجي من الحقد العفوي الأرعن.

إنهم يهزؤون بنا ومن انفعالاتنا القومية والإنسانية التي تكسرنا وتفجرنا شظايا وأشلاء ليس لها هوية...

ونحن لم نكن يوماً ولن نكون ضد الإنسان المبدع المتألق وتكريمه كائناً من كان؛ من أي قارة أو عرق أو لون أو دين؛ ولكننا ضد العقل والفكر النتن الذي يحمله ضدنا ملتفاً بوشاح طرز بابتسامات ماكرة هازئة..

أنا لست ضد جين فوندا بوصفها شخصية مشهورة عالمياً؛ فكيف أكون ضد الإنسان إن تحرك بداخلنا. لكنني أرفض أن نمدّ يد العون والمساعدة والتكريم والحب الانفعالي لمن يهزأ بنا ثانية بعد أن قام بقتلنا أولا؛ أألومه هو؟! بالطبع لا....

أنا ألوم نفسي لأنني سمحت له بقتلي والاستبداد بي ولم أساعد ذاتي على الأقل إعلامياً أو سينمائياً وأنتج برامج و أفلاماً تتحدث عن حقيقتي الإنسانية في أبهى صورها.

أنا أعرف أن جين فوندا ليست الوحيدة التي دعيت للمهرجان بل فهناك كثيرات غيرها من الممثلات العالميات والعربيات (العالميات) والأمريكيات مثل يسرا و سوزان سارندن فهي أيضا من الملتزمات بقضايا الإنسان على وجه العموم دون تفريق بين عرق ولون أو دين وهذا من المشهود لها هي وزوجها تيم روبنز.

لكن الغريب أن الممثلة العالمية "فانيسا ريدغريف" لم تدع إلى هذا المهرجان، ومن منا ينساها أو ينسى ما حدث عام ١٩٧٧م عندما رشحت لجائزة الأوسكار عن دورها في فيلم يتحدث عن معاناة الشعب الفلسطيني والانتفاضة الفلسطينية.. آنذاك قامت الدنيا ولم تقعد لإحباط هذه المحاولة؛ ونظم اللوبي الصهيوني في لوس أنجلوس وبريطانيا مظاهرات تزامنت مع موعد مهرجان الأوسكارات للحؤول دون نيل فانيسا الجائزة ومنذ ذلك الوقت أمست "فانيسا ريدغريف" من المغضوب عليهم في عاصمة السينما العالمية هوليود.و لا أعتقد أن الخطاب الذي توجهت به للصحفيين إثر فوزها بالجائزة حيث قالت إنها وزميلتها في المهنة جين فوندا قد قامتا بأفضل أدوار حياتهما وإنها ستبقى تناضل ضد الهمجية والفاشية وكل من يعادي السامية وخصوصاً تلك التجمعات المتعصبة والمتعطشة للقتل والدماء والتي شوهت وحرفت ماضي اليهود وجعلت منهم حفنة من الأوغاد وهي بذلك تشير للكيان الصهيوني ومؤيديه. اليوم أسأل فانيسا إن صادف ووقع هذا المقال بين يديها هل ستبقى تعتقد أن جين فوندا معها في دفاعها ونضالها من أجل الإنسان أياً كان من أي عرق أو لون أو دين. جين فوندا تنظم المظاهرات للتنديد بكل تلك الجرائم التي يقوم بها الإنسان ضد أخيه الإنسان ذارفة وابلا من الدموع على أهالي فيتنام وأهالي أمريكا الأصليين؛ ولعل هذا من أجمل أدوارها أن تدافع عن إنسان وتؤيده بكل الوسائل لقتل مخلوق آخر لا يستحق الحياة على حد نواياها الماكرة .

بالأمس غير البعيد تمت دعوتها أيضاً من قبل زوجة السيناتور أرنولد شفارزنجر لتكرم أيضاً على مسيرتها وبالطبع كلنا نعرف كم هو

متشدد ومتطرف هذا الأرنولد (الأسود- ترجمة كنيته للعربية من الألمانية) بكرهه للعرب.

أعتقد أننا ومن أينعت في نفسه أقحوانة بيضاء رويت بماء الحب وليس الحقد بأننا قبل أن نغفر لأنفسنا هذه الخطايا نوجه رسالة تقريع لذاتنا أولاً فإذا كانت مكرمتهم الفوندية قد قدمت مساندتها لمستوطني ذلك الكيان لبناء المستوطنات ليتم بذلك تهجير الآلاف من الفلسطينيين وتدمير ماضيهم وحاضرهم قدمتم أنتم لها تكريماً عالمياً على ذلك فقد هجرتنا الإنسانية ونحن بوصفنا من فصيلة أخرى نقدم لكم جروحنا الملتهبة والمتورمة بصديد الألم والخزي نقدم لكم ذاكرة تثكل أبناءها لكثرة ما أثقلناها بفواجع من هذا القبيل.

لست من النوع الذي يحكي أمراً، من وجهة نظر (القاضي والمذنب) أو كمن يهوى الترافع في أروقة المحاكم مؤدياً دور المدعي العام فكل منا خطاء ومن دون الخطأ لن نعرف الصواب أبداً لكن أن نصر على أخطائنا فهنا تكون المشكلة وتاريخنا العربي مليء بمثل هذه الحوادث إلى أن أمسينا مهزأة لكل الشعوب لا نعطي بالاً إلا للتصفيق والتهليل والنجاح الآني المزيف.

فلسطين...... يا حبيبتي

فلسطين يا حبيبة

أنت........ وردة نشرت عطر السلام و المحبة في بقاع الأرض كافة كما هي رسالة السيد المسيح.. جعلوك خشبة لمسرح الواقع المرير... أبطالها شهداء ورجال ونساء جفت دموعهم مثلما جف الدم في عروقنا..

أطفال خائفون منتحبون يبكون حجارة أعياها الرمي.

وفي كل ليلة يسدل الستار على تصفيق وتهليل لطاقم العمل..

يقول كثيرون: إن الماضي ما هو إلا تاريخ قد مات وذكريات لا طائلة من إعادة إحيائها؛ فقد ميز الخالق العقل البشري بالقدرة على التنبه إلى تجربة قاسية مماثلة لتجربة مرّ بها واكتوى بنارها في الماضي.. غير أننا ـ بكل أسف ـ ما زلنا نعيد ونكرر السقوط ذاته في الحفرة نفسها.

أتمنى لجميع المهرجانات عربية كانت أم محلية أم عالمية النجاح و الازدهار سعياً للوصول إلى ذاكرة مختزنة تفوح منها رائحة الحب والتسامح والسلام.. بشرط ألا يكون نجاحاً مبنياً على جثث آمالنا وأحلامنا فأرجوكم أعطونا دواءً لقروحنا كي لا نكرر أقوالهم. ...عار عليكم يا عرب!...

□□

مركز البحوث والدراسات الكويتية
صرح علمي وثقافي مرموق

محمود الأرناؤوط

قليلة هي السنوات التي مرت على إنشاء هذا المركز العلمي الثقافي المرموق إذا ما قيست بعمر الزمن، فلم تمض على تأسيسه سوى سنوات قليلة، ولم يكمل بعد عامه السابع عشر، فقد أصدر أمير الكويت السابق الشيخ جابر الصباح رحمه الله مرسوم إنشائه في ٢٦/سبتمبر/أيلول ١٩٩٢م، واختار لرئاسته أحد أعلام الكويت الكبار الأحياء العالم التراثي الشهير والأستاذ الجامعي الكبير ووزير التربية والتعليم العالي الأسبق بدولة الكويت الأستاذ الدكتور عبد الله الغنيم، فكان اختياره من أهم عوامل نجاح المركز في مسيرته العلمية الرّصينة، وإنما تعوم السّفينة بربّانها.

وقد سبق للدكتور الغنيم أن تولى قديماً رئاسة قسم التراث العربي التابع للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت، وحقق فيه إنجازات كثيرة في خدمة التراث مخطوطه ومطبوعه يعرف قيمتها الكبرى المعنيون بشؤون التراث من العلماء والباحثين على السواء. ثم تولى إدارة العمل في معهد المخطوطات العربية فترة وجيزة من الزمن خلّف خلالها إنجازات جليلة بقيت للذكرى على مرّ الأيام. وهو أحد الأعضاء والمستشارين الكبار لعدد من الهيئات والمجامع والمؤسسات العلمية الرفيعة داخل الكويت وخارجها منذ سنوات طويلة. وقد زادت منشورات مركز البحوث ـ موضوع هذه المقالة ـ على مئة وخمسين كتاباً خلال الفترة التي انقضت على إنشاء المركز، وفي موضوعات مختلفة، وجميعها تصب في أمر التعريف بالكويت ماضياً وحاضراً من جوانب مختلفة، كالتاريخ، والتراث، والعادات، والتقاليد، والحرف، والصحافة، والإعلام، والأعلام، والشعر، والفقه، والحديث، والأدب، والتعليم، والصّلات بالشعوب الأخرى قديماً وحديثاً. وحظي أمر المحنة التي أصابت الكويت في مطلع التسعينيات من القرن الماضي وخلاصها منها بعدد كبير من الإصدارات التي أخرجها المركز، حرصاً منه على تأكيد استقلال دولة الكويت عن الدول المجاورة لها منذ إنشائها قبل قرون عدة. وما كان للكتب التي أصدرها المركز خلال الفترة المنصرمة أن تظهر إلى الوجود بأعدادها الكثيرة وموضوعاتها المختلفة وجودة إخراجها لولا دائرة العلاقات الواسعة للدكتور الغنيم بأعداد لا حصر لها من العلماء والباحثين والأكاديميين من عرب وسواهم داخل الكويت وخارجها، ولولا محبة الرجل البالغة في نفوس أولئك العلماء والباحثين والأكاديميين وحرصهم على حسن الصلة به واستعدادهم لتقديم أحاسن نتاجهم العلمي والثقافي لهذا الصرح الراقي حباً برئيسه وكرامة لشخصه الكريم يضاف إلى ذلك كله تفنن عزّ نظيره لدى الدكتور الغنيم في حسن إخراج الكتب

التي تولى القيام عليها منذ بداية مشواره الطويل في عالم البحث والتأليف والإشراف والتحقيق منذ أن كان طالباً في الدراسات العليا وإلى أن أصبح من كبار الأساتذة الذين تخرج على أيديهم أعداد لا يحصون من طلبة الجامعة والدراسات العليا بجامعة الكويت. وقد كان لي شرف زيارة المركز قبل ثلاثة عشر عاماً، واطلعت على بواكير إصداراته التي كانت قد صدرت عنه، وعلى برامجه العلمية والبحثية حين أتحفت بلقاء رئيسه العالم الفاضل آنذاك ثلاث مرات. ومع انقطاعي للعمل في شؤون البحث العلمي منذ ما يقرب من ثلاثين عاماً، إلا أنني لم أملك سوى الإقرار أن الدكتور الغنيم قد حقق في الفترة التي انقضت على إنشاء المركز ما يشبه المعجزة بإنجازاته العظيمة خلال السنوات السبع عشرة التي انقضت من عمره هذا الصرح العلمي المرموق. ومن يعرف الدكتور الغنيم معرفة حقيقية مثلي يعرف أثر لمساته الإخراجية العالية على جميع إصدارات المركز، يضاف إلى ذلك كله حسن استقبال نادر المثال من قبله لزوار المركز، وحرص لا حدود له على إكرام أهل العلم منهم خاصة بتقديم أعداد مختلفة من إصدارات المركز لهم مما يندرج في مجالات اهتمامهم هدايا لهم يحملونها بأيديهم شاكرين ذاكرين بالخير المركز ورئيسه العالم الفاضل على مرّ الأيام. وهكذا كان حال الدكتور الغنيم مع زواره مذ عرفته قبل قرابة ربع قرن. ولنستمع لبعض ما قاله الدكتور الغنيم في تقديمه لدليل إصدارات المركز الصادر في العام الماضي ٢٠٠٨م: «في السادس والعشرين من سبتمبر ١٩٩٢م صدر المرسوم الأميري رقم ١٧٨ لعام ١٩٩٢ بإنشاء مركز البحوث والدراسات الكويتية. وفي ضوء توجهات هذا المرسوم يقدم المركز إلى القارئ دليل إصداراته التي تتضمن بحوثه ودراساته في المجالات التي حددها مرسوم إنشائه، وتشمل البحوث والدراسات الحضارية والتراثية عن الكويت، وكذلك النشاطات الحياتية لمجتمعها ومساراتها وتطورها عبر العصور المختلفة، وتراجم الأعلام والرواد من أبناء الكويت في المجالات العلمية والثقافية والسياسية بما يبرز أمام الأجيال المعاصرة نشاط هؤلاء الرواد في نهضة الكويت ... كما قام المركز بدراسات استشرافية لتحديات القرن الحادي والعشرين، وقضية الماء في الكويت والخليج، واهتم بتوثيق المعلومة الجديدة عن تاريخ الكويت الحديث وإيصالها إلى الناشئة... وقد عزّز المركز صلاته بمراكز الأبحاث المناظرة له في العالم، فقائمة تراسله مع الجهات البحثية والإعلامية تزيد على ثلاثة آلاف مكتبة وطنية وجامعة ومركز لأبحاث الشرق الأوسط في مختلف أنحاء العالم. وتتضمن أنشطة المركز إقامة المعارض والمشاركة في معارض الكتب المحلية والعالمية، والحرص على المشاركات بإسهامات مختلفة في الندوات والمؤتمرات الدولية. وقد حرص المركز على طباعة كثير من الإصدارات باللغات المختلفة، فترجم أغلبها إلى الانجليزية والفرنسية كما ترجمت إصدارات منها إلى الروسية والصينية والإسبانية والألمانية والتشيكية والبلغارية والأوردية والفارسية لتحمل رسالة الكويت إلى العالم معبّرة عن عدالة قضيتها، ومؤكدة سعيها في ماضيها وحاضرها نحو تفاعل حي وتنمية مشتركة تسهم في تحقيق الأمن والسلام، ومواجهة تحديات المستقبل ومخاطره...».

ولا بد لنا من تعريف القراء الكرام بنماذج من إصدارات المركز بموضوعاتها المختلفة لتكتمل صورته في أذهانهم، ويطلعوا على هذا الجهد الجاهد الذي بذله رئيس المركز خلال السنوات التي مضت على تأسيسه رغبة بوضعه في قائمة مراكز البحوث المرموقة ليس في الوطن العربي وحده، بل على مستوى العالم أجمع[1].

---

[1] وقد عوّلت فيما دونته من المعلومات عنها على

أ- الكويت... قراءة في الخرائط التاريخية، تأليف الأستاذ الدكتور عبد الله يوسف الغنيم:

لقد حرص مؤلف الكتاب على بيان وضع الكويت في الخرائط التاريخية منذ القرن السابع عشر، من خلال المصادر التاريخية التي خلفها العلماء والرحالون والكارتوغرافيون من بلدان العالم المختلفة، التي تقدم الدليل القاطع على أن الكويت كيان متميز بحدوده البرية والبحرية ... وقد تضمن الكتاب عدداً من الخرائط التاريخية من القرنين السابع عشر والثامن عشر، نشرت في بعض البلدان الأوربية والعربية والتي تؤكد على أمر استقلال الكويت عن البلدان المحيطة بها منذ ظهورها في تلك الخرائط، والكتاب صغير في حجمه غني بما ورد فيه من المعلومات التاريخية والجغرافية الهامة.

ب- تاريخ طوابع البريد في الكويت، تأليف الأستاذ عادل محمد العبد المغني:

يتحدث هذا الكتاب عن تاريخ الطوابع البريدية التي ظهرت في الكويت منذ فترات قديمة، وصلة هذا البلد العربي بعدد من دول العالم وأقاليمه منذ أمد بعيد، ويشير المؤلف إلى أن أول مكتب للبريد افتتح بالكويت كان في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين، وأن أول مجموعة من الطوابع البريدية التي تحمل اسم الكويت قد صدرت سنة ١٩٢٣م، وقد أصدر المركز الكتاب بمناسبة مرور سبعين عاماً على صدور تلك المجموعة، والكتاب صغير في حجمه بالغ الأهمية من الجانب التاريخي.

ج- العملة الكويتية عبر التاريخ، تأليف الأستاذ عادل محمد العبد المغني:

يبين الكتاب العملات التي استخدمت في الكويت منذ العهود الموغلة في القدم، ويتوقف عند العملات التي استخدمت فيها منذ تأسيسها في مطلع القرن السابع عشر الميلادي إلى ظهور العملة الكويتية الوطنية بإصداراتها المختلفة منذ عام ١٩٦١، ويؤكد هذا الكتاب صورة مختصرة عن تفاعل الكويت واتصالاتها مع دول العالم المحيطة بها والبعيدة عنها على حد سواء، ويسهم في إلقاء الضوء على النشاطات الاقتصادية في هذه الدولة العربية الخليجية الهامة.

د- الكويت القديمة صور وذكريات، تأليف الأستاذ الدكتور يعقوب يوسف الحجّي:

يمثل هذا الكتاب نافذة مضيئة تطلعنا على الكويت القديمة بعبق تاريخها وبما امتازت به من خصوصيات تتجلى في رحلة الكفاح والصبر والمعاناة لأهلها وسكانها قبل ظهور النفط الذي غيّر حالها من حال إلى حال أخرى تميزت بالسَّعة والسعادة لشعبها وللمقيمين على أرضها من أتباع الشعوب المختلفة. وهذه الصورة التي يقدمها هذا الكتاب للكويت في حقب مختلفة من تاريخها القديم تطلع القرّاء على أنماط الحياة المختلفة في الكويت في تلك الحقبة من الزمن، فتبعث في نفوس القراء للكتاب إجلالاً وتقديراً لأولئك الرجال في رحلة صراعهم مع الحياة وتأسيسهم لمجد الكويت وعزّتها اللاحقة التي شهدها أبناؤها منذ قرابة نصف قرن من الزمن.

«دليل» المركز لإصداراته منذ تأسيسه وإلى نهاية عام ٢٠٠٨م، مع اختصارات وإضافات وتصرفات يسيرة.

هـ- البيت الكويتي القديم، تأليف الأستاذ محمد علي الخرس، والسيدة مريم راشد العقروقة، تحرير ومراجعة الأستاذ الدكتور يعقوب يوسف الغنيم:

يتحدث هذا الكتاب عن البيوتات الكويتية القديمة فقد كان البيت الكويتي يمثل الحصن بالنسبة للأسرة الكويتية القديمة التي عاشت في الفترة التي سبقت مرحلة ظهور النفط، والتي درجت منها أجيال متتابعة تحمل القيم والآداب والعادات والتقاليد التي حفلت بها تلك البيوتات التي كانت تضم الجدّ والجدّة والآباء والأمهات والأحفاد في جو من الألفة والمحبة والتعاون والالتزام بالقيم والمثل العُليا، وأشار الكتاب إلى أن عمارة البيت الكويتي القديم وما كان يحويه من أدوات ومفردات هي صدى للبيئة الكويتية آنذاك، وتجاوباً مع ظروفها، ووفاءً بمتطلبات الحياة في الكويت في ذلك العصر، حيث كانت البيوتات فيه متلاصقة يساند البعض منها البعض الآخر، وتفصل فيما بينها أزقة ودروب ضيقة متعرجة تؤدي إلى تلك البيوتات من جوانب مختلفة. وجاء نشر المركز لهذا الكتاب من باب المحافظة على جانب مهم من تاريخ الكويت والمحافظة على تلك الصور الرائعة التي يمثلها تاريخ العمارة في بلد من أهم بلدان الخليج قاطبة.

و- أسواق الكويت القديمة، تأليف الأستاذ محمد عبد الهادي جمال:

لقد هيأ الموقع الجغرافي الفريد للكويت على رأس الخليج العربي، مكانة وألواناً من النشاط الاقتصادي المميز، فقد كانت الكويت بحكم موقعها المشار إليه نقطة ارتكاز واتصال بين الشرق والغرب، والشمال والجنوب، فتعددت أنشطة أهلها البحرية والبرية، واشتغل أهلها بصناعة السفن، وفي الغوص لاستخراج اللؤلؤ والاتجار عبر البحار والمحيطات على امتداد الخليج العربي، وبحر العرب، والمحيط الهندي، وصولاً إلى سواحل إفريقية الشرقية وسواحل الهند العربية، وكانت الكويت بحكم هذا الموقع معبراً للتجارة والتجار ومركزاً لتبادل البضائع بين بلدان الخليج العربية والموانئ والمدن والبلدان المحيطة بها، وقد هيأ الله تعالى لها هذا الموقع الهام على ساحل الخليج العربي ليكون سبباً هاماً من أسباب نشأة الأسواق المنوعة حول مينائها الهام، وعلى امتداد واجهتها البحرية، وفي الدائرة المحيطة بها، فكانت هناك مراكز للحرف العديدة اللازمة لصناعة السفن وعمليات الغوص وصيد الأسماك، وما تحتاج إليه القوافل البرية التي كانت تتجمع في الكويت وتنطلق منها إلى بلاد الشام وما جاورها، وإلى عمق الجزيرة العربية وأطرافها المختلفة. ويستعرض الكتاب تاريخ أسواق الكويت كلاً على حدة، معتمداً على الروايات الشفهية لشهود العيان، وما تناولته المصادر التاريخية التي عنيت بتاريخ الكويت عامة وبتاريخ أسواقها خاصة، وقد ضم الكتاب عدداً كبير من الصور الفتوغرافية والرسوم القديمة التي تسر عيون الناظر إليها. ومن الجدير بالذكر أن البعض من تلك الأسواق القديمة مازال قائماً إلى الآن وقد زرت بعضها في زياراتي الكثيرة للكويت بين عامين ١٩٨٦- ١٩٩٦م.

صورة فوتوغرافية لأحد أسواق الكويت القديمة

ز- طيور الكويت، تأليف الأستاذ عبد الله صادق الحداد، والدكتورة فوزية عبد العزيز:

يتناول هذا الكتاب بالدراسة الطيور التي تتعايش مع البيئة الكويتية، عابرة إليها أو مستقرة فيها، لتواصل رحلة الحياة بالتكاثر في هذه البيئة، كما يبين الكتاب العوامل التي جعلت الكويت مقصداً لكثير من الطيور ويحتوي الكتاب على عدد من الصور الملونة لمجموعات من تلك الطيور، وجدولاً علمياً يوضح فصيلة كل نوع واسمه باللغتين العربية والإنكليزية وباللهجة الكويتية مقروناً بالاسم العلمي لكل طائر منها والوضع الراهن له، والبيئة المفضلة بالنسبة له صحراوية أم غير صحراوية، كبعض المزارع المنتشرة في جنبات الكويت، ويتحدث الكتاب عن أنواع البيئات التي ترتادها الطيور الزائرة للكويت.

وقد أصدر المركز مجموعة أخرى كبيرة من الإصدارات التاريخية والثقافية الهامة، كمجموعة روزنامات لعدد من أعلام الكويت، كما أصدر مجموعة من المؤلفات التي عنيت بدراسة سير مجموعة كبيرة من أعلام وشخصيات الكويت في العصر الحديث، كالشيخ عبد العزيز الرشيد، والشيخ عبد الله الخلف الدحيان، والأستاذ أحمد البشر الرومي، والشيخ محمد بن سليمان آل جراح، والشيخ جابر الأحمد الصباح، والشيخ سعد العبد الله الصباح، والشيخ مبارك الصباح مؤسس الكويت الحديثة، والشيخ صباح الأحمد الصباح أمير الكويت الحالي، وقد تولى إعداد وكتابة سير أولئك الأعلام نخبة من الباحثين الكويتيين بمختلف الاختصاصات.

كما أصدر المركز أيضاً عدداً كبيراً من المؤلفات الأدبية واللغوية والدينية والفنية الهامة، ككتاب «ألفاظ اللهجة الكويتية» للأستاذ الدكتور يعقوب يوسف الغنيم، و«الموطأ» للإمام مالك بن أنس إمام دار الهجرة، وهو عبارة عن مصورة لنسخة خطية للكتاب، وقد أعدّها للنشر وقدم لها الأستاذ محمد ناصر العجمي، و«صدى الإبداع الكويتي مجموعة أشعار كويتية»، إعداد الدكتورة هيفاء السنعوسي، و«الأجوبة السعدية عن المسائل الكويتية» ويضم مراسلات العلامة الشيخ عبد الرحمن بن ناصر السّعدي، أحد أعلام نجد الكبار في القرن الرابع عشر الهجري، مع عدد من أعلام العلماء بالكويت في الربع الثالث من القرن المذكور، وهو من إعداد الباحث الفاضل الدكتور وليد عبد الله الميس، و«تاريخ التعليم في الكويت» من إعداد مجموعة من الباحثين، وغيرها وغيرها من الإصدارات المتنوعة التي تمثل بمجموعها ثبت علم وتاريخ وأدب وثقافة يستفيد منها القراء والباحثون في أيامنا والأيام القادمات إن شاء الله تعالى.

□□

صورة فوتوغرافية لإحدى السفن التي استخدمها الكويتيون القدماء في الغوص والتجارة